



Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XVIII / n.s. 8

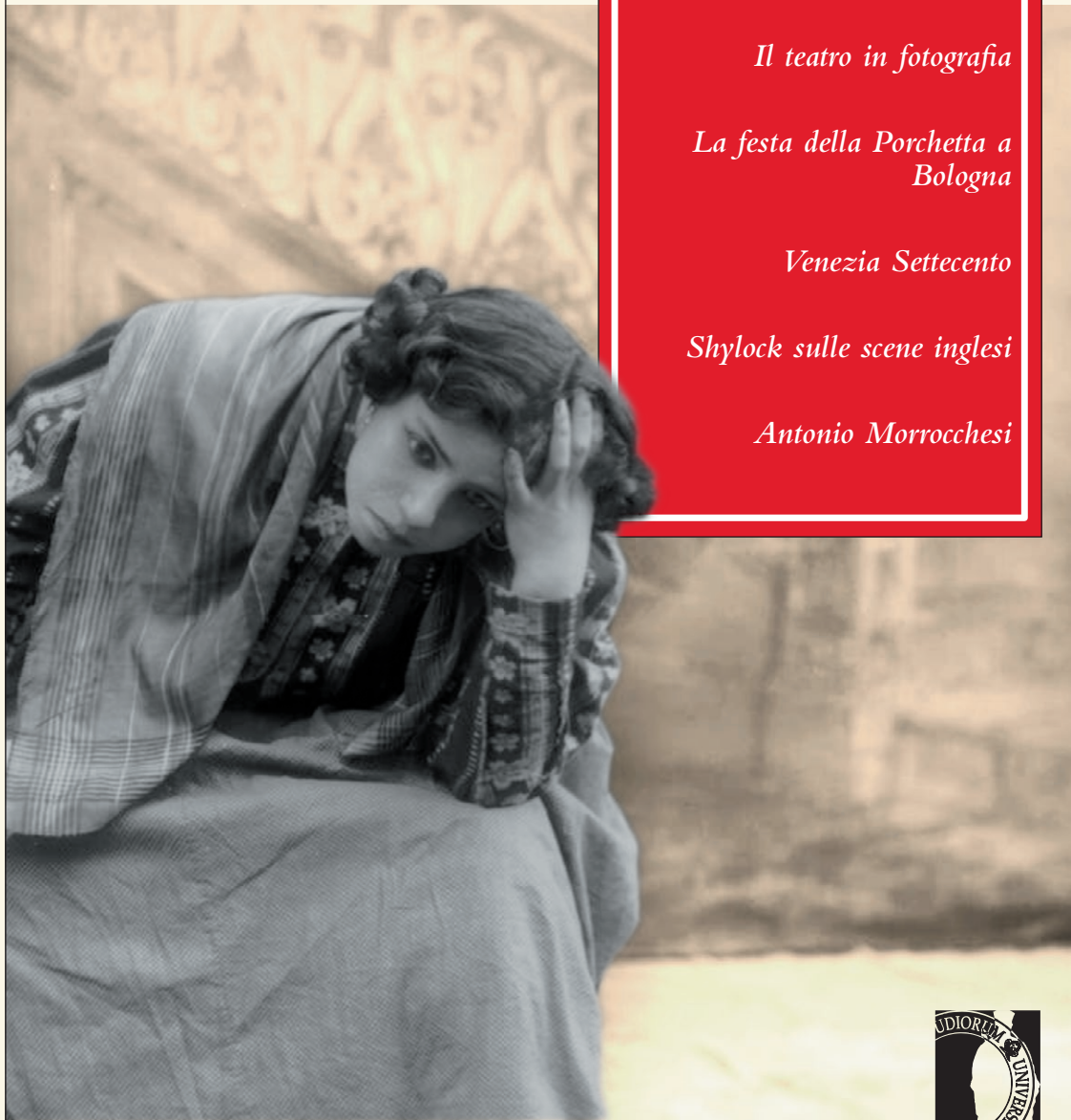
Il teatro in fotografia

*La festa della Porchetta a
Bologna*

Venezia Settecento

Shylock sulle scene inglesi

Antonio Morrocchesi



DRAMMATURGIA

XVIII / n.s. 8

2021

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XVIII / n.s. 8 - 2021

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2021

Direzione

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Sara Mamone, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Francesca Simoncini, Leonardo Spinelli, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

Comitato scientifico

Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Georges Forestier, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Ferdinando Taviani (†).

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Benedetta Colasanti, Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato dalla rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

In copertina: Bassano Ltd., Mimì Aguglia in *Malìa*, particolare, 1908, negativo su vetro (London, National Portrait Gallery, inv. NPG x104232).

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2021 Author(s). This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and source are credited.

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

INDICE

SAGGI

MARIA IDA BIGGI-MARIANNA ZANNONI, <i>Il teatro in fotografia. Premessa</i>	7
RENZO GUARDENTI, <i>Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento</i>	11
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori</i>	29
CRISTINA TOSETTO, <i>Adelaide Ristori dalle 'cartes de visite' alla stampa internazionale (1854-1864)</i>	45
CATERINA PAGNINI, <i>Silfidi 'en pointe': ballerine italiane nel Nuovo Mondo</i>	63
TERESA MEGALE, <i>Attori del teatro San Carlino fra storia e fotografia nella collezione Cuocolo</i>	103
LINDA BALDASSIN, <i>Il teatro in posa nello studio dei fratelli Vianelli</i>	123
MARIANNA ZANNONI, «Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo». Mario Nunes Vais e il ritratto d'attore	143
ELISABETTA PAPONE, <i>Fotografi, pittori, attori a Genova tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	163
SILVIA PAOLI, <i>Ritratto fotografico degli attori a Milano tra Otto e Novecento. Strategie di rappresentazione</i>	181
SAMANTHA MARENZI, <i>La fotografia di danza nei primi decenni del Novecento</i>	199
GIULIA TADDEO, <i>Danze e danzatrici nella stampa italiana: il caso di «Scena illustrata» (1910)</i>	223
COSIMO CHIARELLI, <i>Un teatro 'a bassa definizione'. Ernesto Brod fotoreporter sul journal «Comœdia»</i>	239
SIMONA SCATTINA, <i>Mimi Aguglia e Marinella Bragaglia alla prova della fotografia</i>	259

ARCHIVI

GIAN DOMENICO RICALDONE, <i>Le raccolte fotografiche del Civico museo biblioteca dell'attore</i> ; EMANUELA SESTI, <i>Fondazione Alinari per la Fotografia</i> ; MARIA PIA FERRARIS, <i>Archivio Storico Ricordi</i> ; ELENA BERARDI, <i>Il patrimonio fotografico dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione</i> ; ALBERTO BELTRAMO, <i>Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo</i> ; PATRIZIA FLORIO-PATRIZIA RADICCHI, <i>Il fondo fotografico Pavesi Negri della biblioteca del Conservatorio di Piacenza</i> ; ORIANA GOTI, <i>Archivio Fotografico Toscano</i> ; MARCO ANDREANI-ARIANNA ZAFFINI, <i>La collezione Recanatesi della fototeca dell'associazione Macula</i> ; SILVIA COCURULLO, <i>La collezione Cuocolo del Museo nazionale di San Martino</i>	279
--	-----

DOCUMENTI, TESTIMONIANZE, RICERCHE IN CORSO

LORENA VALLIERI, <i>La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)</i>	369
GIANLUCA STEFANI, <i>Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant'Angelo di Venezia (1724)</i>	435

MARIA CHIARA BARBIERI, <i>'The Jew of Venice' (1701): il primo Shylock dopo Shakespeare</i>	463
MARA NERBANO, <i>Antonio Morrocchesi all'Accademia di Belle Arti di Firenze</i>	491
SUMMARIES	521
GLI AUTORI	531

MARIA IDA BIGGI-MARIANNA ZANNONI

IL TEATRO IN FOTOGRAFIA. PREMESSA

In questo numero di «Drammaturgia» trova posto un dossier dedicato ai rapporti tra teatro e fotografia, tema ancora in gran parte da indagare dal punto di vista storiografico. La convinzione che si rinnova con questa pubblicazione è quella che a oggi manchi una solida riflessione complessiva sulla fotografia di teatro e sui collegamenti intercorsi nel tempo tra queste due arti, legate da una sorta di ‘affinità elettiva’. I contributi che qui si presentano fanno luce su alcuni casi di studio, con analisi puntuali e necessarie. In mancanza di una letteratura sufficiente sull’argomento occorre procedere per via di studi accurati e circostanziati, nella convinzione che solo il particolare potrà aprire la strada al generale; solo il racconto delle ‘storie minori’ potrà permettere di scriverne una generale e affrontare compiutamente il problema, in un orizzonte il più ampio e inclusivo possibile. Con questo scopo si propongono alcuni studi presentati nell’incontro *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell’Italia della Belle Époque* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-29 novembre 2019). L’appuntamento – voluto e organizzato dall’Istituto per il Teatro e il Melodramma, in collaborazione con altre prestigiose istituzioni italiane, tra le quali l’Università Ca’ Foscari di Venezia, l’Università di Firenze, l’Istituto per il catalogo e la documentazione di Roma (ICCD), la Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della fotografia, la Società italiana per lo studio della fotografia (SISF) e la Fondazione Venezia – era promosso in occasione dei centocinquanta anni dalla nascita della fotografia e si poneva l’obiettivo di indagare i rapporti tra la pratica teatrale e quella fotografia nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento. Si segnala che tutti i contributi sono stati sottoposti a un doppio referaggio di tipo Double blind e sono stati approvati dal Comitato direttivo e/o scientifico della rivista.

I temi trattati affrontano, tra gli altri, i rapporti tra i grandi attori ottocenteschi e i fotografi italiani ed europei. Alcune figure e studi di fotografi che hanno dedicato parte del proprio lavoro alla documentazione teatrale e di cui ancora non si conosce l’entità dell’impegno. La storia della danza e la fotografia

come fonte imprescindibile per un'arte che ha nel movimento il proprio mezzo d'espressione. Inoltre, le relazioni tra mondo del teatro e della produzione fotografica con le riviste e le pubblicazioni di settore che hanno tempestivamente individuato nel mezzo fotografico uno strumento-linguaggio. Utile, oltre che alla diffusione della conoscenza, anche alla crescita delle vendite.

Oltre ai saggi, trovano posto in questa pubblicazione le schede dedicate a importanti archivi italiani che custodiscono una pregevole documentazione relativa alla fotografia di teatro: luoghi strategici per la ricerca della memoria collettiva. La descrizione dettagliata dei fondi e degli archivi di queste istituzioni è essenziale e doverosa per ricordare quanto sia importante proseguire nella conservazione, nella custodia e nella promozione dell' 'oggetto' fotografia. Un 'oggetto' spesso non trattato come si dovrebbe per il bene della storia dello spettacolo.

Chiudono il numero quattro contributi di respiro internazionale – anch'essi sottoposti a doppia valutazione – in cui vengono indagati documenti inediti sulla bolognese festa della Porchetta, sullo spettacolo nel Settecento a Venezia e in Inghilterra, su Antonio Morocchesi e la didattica della declamazione all'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

L'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini da anni favorisce e promuove lo studio della fotografia di teatro contestualmente alla storia dell'attore, del melodramma, della danza, della scenografia e dell'iconografia teatrale e musicale. L'Istituto sostiene la ricerca in ambito spettacolare attraverso l'organizzazione di seminari e convegni di importanza internazionale, spesso organizzati in collaborazione con enti culturali italiani ed esteri, pubblicazione di ricerche inedite, di volumi monografici e importanti campagne di digitalizzazione e catalogazione dei documenti teatrali. Quest'ultimi provengono in gran parte – ma non esclusivamente – dai numerosi fondi d'archivio dello stesso Istituto. Per la valorizzazione della fotografia di teatro presente nei propri archivi, l'Istituto ha dato vita nel 2011 alla Stanza di Eleonora Duse, un luogo permanentemente dedicato alla memoria della grande attrice italiana. Qui è possibile visionare documenti dell'archivio personale dell'attrice, tra i quali moltissime preziose fotografie ottocentesche, attraverso l'allestimento di mostre monografiche. Per maggiori informazioni sugli archivi dell'Istituto si rimanda al sito internet <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>.

Con questa pubblicazione si inaugura inoltre una proficua collaborazione tra Istituto e Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) nato nel 2019 nell'ambito del progetto sulle Eredità Culturali del Dipartimento di Eccellenza di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo dell'Università di Firenze per iniziativa del professor Siro Ferrone e del professor Stefano Mazzoni che lo dirigono. L'obiettivo primario è la ricerca documentale e biblio-

grafica nel campo del teatro, del cinema e della musica secondo la vocazione storiografica della scuola fiorentina. Una tradizione di studi che rappresenta un modello di riferimento scientifico riconosciuto a livello nazionale e internazionale. Attualmente è in costruzione il sito del Centro (www.ciss.unifi.it), in cui si potranno ispezionare costanti aggiornamenti sullo stato e sulle iniziative del CISS, in ambito scientifico e didattico. Non solo. Nello spirito della terza missione l'università apre le sue porte alla cittadinanza per far conoscere il proprio patrimonio culturale e diffondere il sapere.

RENZO GUARDENTI

FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ SULLA SCENA EUROPEA DEL SECONDO OTTOCENTO

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

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

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

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

4. Ivi, p. 86.

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

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

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

5. Ivi, p. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29. Ivi, p. 277.

30. Cfr. ivi, p. 278.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

63. Cfr. R. LOWE-G. ALKETT-W. ARCHER, *The Fashionable Tragedian. A Criticism. With Ten illustrations*, Edinburgh-Glasgow, Thomas Gray and Company, 1877. Il volume è disponibile sulla piattaforma Archive.org: <https://archive.org/details/fashionabletragedie00edin/page/n7/mode/2up> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

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

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

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

65. Cfr. ivi, p. 4.

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

67. Cfr. ivi, p. 8.

68. Cfr. ivi, p. 10.

69. Cfr. ivi, p. 13.

70. Cfr. ivi, p. 19.

71. Cfr. ivi, p. 20.

72. Cfr. ivi, p. 22.

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

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

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

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

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

FRANCESCA SIMONCINI

ICONOGRAFIA E INTERPRETAZIONI:
MARIA STUARDA DI ADELAIDE RISTORI*

Ricostruire l'arte del Grande Attore, come sa chi con questo compito si è confrontato, è difficile e rischioso. Lo è per più motivi: per un uso 'scorretto' della memoria storica, che nel primo Novecento assunse – talvolta passivamente, talaltra strumentalmente – il punto di vista della regia;¹ per la complessità con cui quest'arte tese a comporsi, intrecciando contemporaneamente più fili e costruendo così «poesia»;² per il modo, il più delle volte parziale e lacunoso, con cui 'frammenti' di recitazione si sono depositati in documenti di varia tipologia – non ultima quella iconografica – viziati, fin dalla loro genesi, da un'intenzionalità fuorviante, spesso divergente rispetto alla fedele resa mimetica della realtà scenica. A complicare l'analisi si aggiunge la conaturata stratificazione che caratterizza quest'arte, da valutare più nella lunga durata della composizione del repertorio che nella breve dimensione di una singola rappresentazione.

I Grandi Attori – lo sappiamo – costruivano le loro tournées affiancando 'novità' e 'riprese' a sperimentati 'cavalli di battaglia': interpretazioni che li accompagnavano nell'arco di una lunga carriera e che erano pertanto soggette a molteplici variazioni, dettate dalle circostanze del momento, dallo scorrere del tempo, dalle limitazioni che l'avanzare dell'età inesorabilmente impone all'uso del corpo, dal cumularsi di nuove e significative esperienze biografiche e artistiche. Erano inoltre i depositari di un'arte che, affondando le proprie radici nella remota nascita del professionismo attorico, si configurava come il porta-

* Il presente articolo sviluppa spunti da me parzialmente anticipati in *Due regine per un'attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell'interpretazione di Adelaide Ristori*, «Italice Wratislaviensia», x, 2019, 2, pp. 223-237.

1. Cfr. M. SCHINO, *Introduzione a Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Bologna, CUE Press, 2016, pp. 12-34.

2. Sulla capacità degli attori ottocenteschi di 'fare poesia' e sul loro modo di costruirla cfr. F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco* (1991), in ID., *Le visioni del teatro. Scritti su teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111. Cfr. anche SCHINO, *Introduzione*, cit.

to di una tradizione con cui il Grande Attore continuava a mantenere contatti funzionali e persistenti nonostante facesse intendere di volersene allontanare. Anche di queste secolari e trasversali stratificazioni è necessario tener conto se si vuole tentare di comprendere e ricostruire le loro interpretazioni.

Colei che più di altri volle e seppe prendere le distanze da un'origine oscura e ritenuta svilente fu la figlia d'arte, nonché marchesa, Adelaide Ristori. Pur mantenendo intatti i tratti peculiari di autonomia artistica e di intelligente creatività propri della tradizione attorica italiana, assai abilmente seppe costruire e tramandare di sé l'immagine aristocratica, e anche un po' snobistica, di attrice 'perfetta' nella postura e nella dizione come nella vita. Apparve così al mondo come l'artista che, meglio di altri compagni di strada, seppe emendare i criticati vizi del mestiere: quei movimenti scomposti, irrituali, talvolta volutamente esibiti che, a detta di molti, connotavano negativamente la recitazione dei figli d'arte. Una volta rimosse dai suoi gesti le scorie che il tempo aveva depositato sulla recitazione di 'mestiere', la Ristori li impreziosì, ingentilendoli con pose sofisticate e scultoree, con individuali, originali e raffinate sfumature. Coerentemente, si prodigò, con evidente successo, a esaltare, evidenziare e divulgare il tratto più composto e apollineo del suo stile recitativo, relegando in secondo piano quanto ancora la collegava alle sue origini di figlia d'arte, come l'uso di un'energia corporea dirompente o il ricorso a dettagli di crudo realismo scenico. Pur non abusandone e con oculato e sapiente equilibrio, seppe però, a seconda delle circostanze, riappropriarsene e armonizzarli con i procedimenti di alta sublimazione recitativa per cui amava essere ricordata.

Nel suo caso – ancor più che in quello di altri attori a lei contemporanei – è arduo rintracciare testimonianze che restituiscano azioni improntate a una marcata prosaicità scenica, a cui l'attrice talvolta ricorse con consapevole e consumata sapienza per spiazzare il proprio pubblico e sorprenderlo con improvvisi contrasti di tono o scarti di stile. Per tentare di restituire alla storia del teatro anche questi particolari momenti della sua recitazione è necessario investigare le pieghe meno celebrate e documentate delle sue interpretazioni e riportarle, per quanto possibile, alla luce. Occorre cioè osservarla con quello stesso sguardo con cui la osservò, cercando di carpirne il mestiere, la giovane Eleonora Duse che, in tarda età, sollecitata da Silvio d'Amico, pronunciò parole illuminanti su colei che l'aveva preceduta. Il riferimento è alla celebre scena del sonnambulismo di Lady Macbeth:

Fu l'unica parte che ho udita da lei. Ero quasi una bambina. E la ricordo bene: faceva la grande scena del sonnambulismo con una dignità classica, mista a un particolare di curioso verismo: composta, chiara, con la corona in capo, gli occhi fissi ai lumi della ribalta: e, tra una frase e l'altra, un lieve rantolo di dormiente: russava! [...] Uno

spettacolo di compostezza regale. Quando fui tornata a casa, *sentii il bisogno di rimettere in ordine la mia cameretta*.³

La testimonianza è tanto breve quanto eloquente e il riferimento alla compresenza di un doppio codice espressivo è qui esplicitato con evidenza: nell'interpretare la scena che la fece apprezzare sui palcoscenici di tutto il mondo la Ristori russava. Recitazione 'alta' e recitazione 'bassa', «dignità classica» e tratti «di curioso verismo» potevano coesistere e fondersi armoniosamente nella sua arte.

Cercando di assumere lo stesso disincantato punto di vista della Duse cercheremo qui di cogliere, con l'ausilio delle immagini, almeno un altro momento scenico in cui la recitazione dell'attrice seppe conciliare con grande maestria l'energia fisica, propria della sua formazione giovanile di figlia d'arte, con le pose nobilmente ieratiche della sua rinnovata, più matura, maniera. La scelta, non casuale, cade su una singola scena: la terza del III atto della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, definito «il culminante della produzione»⁴ dalla Ristori ed effettivamente centrale in un copione che fu uno dei più duraturi e riconosciuti cavalli di battaglia della Grande Attrice. La analizzeremo servendoci di documenti di natura prevalentemente iconografica: un quadro – anzi due –, alcune fotografie, una caricatura.

La consuetudine con il testo di Schiller fu per Adelaide Ristori continua e duratura. *Maria Stuarda*, recitata nella traduzione in versi di Andrea Maffei,⁵ la accompagnò per l'intera vita artistica a partire da quando, nel 1841, esordì nella parte come prima attrice nella compagnia Ducale di Parma diretta da Romualdo Mascherpa, fino a quando, nel 1885, a New York, dette il suo addio alle scene vestendo ancora i panni della regina scozzese.⁶ Questa interpretazione dunque, più di altre, fornisce informazioni sulla sua intera biografia artistica, mantenendo in controluce, pur con gli inevitabili mutamenti dovuti al trascorrere del tempo, tutte le fasi stratificate della sua ampia gamma recitativa, sia quelle innervate dal dinamismo scenico proprio degli attori di mestiere – che dovette essere maggiormente pronunciata negli anni giovanili –, sia quella, a

3. S. D'AMICO, *Colloqui con la Duse*, in ID., *Il tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 56. I corsivi sono nel testo. Sull'episodio e più in generale sul rapporto tra Eleonora Duse e Adelaide Ristori si veda M. SCHINO, *Eleonora Duse e Adelaide Ristori. Documenti d'un dialogo*, pubblicato come *Appendice a Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453.

4. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 120.

5. Cfr. F. SCHILLER, *Maria Stuarda. Traduzione del cavalier Andrea Maffei*, Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1843.

6. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenari e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 48-80.

questa apparentemente antitetica, tendente all'impostazione della posa apollinea, plastica e statuaria, acquisita in età più matura dalla ieratica tragediènne.

Il primo incontro con il personaggio è rievocato dalla stessa Ristori. Il racconto si sostanzia di accenti che sfiorano la mitopoiesi e che consacrano il testo come il banco di prova di una giovane attrice ancora acerba e timorosa, ma inevitabilmente destinata al successo. Prematuramente chiamata al cimento da un incauto e maldestro capocomico – «il Mascherpa era un eccellente vecchio tagliato all'antica, ma non un'aquila in fatto d'intelligenza artistica» – la debuttante si sente perduta, esita, la notte è in preda agli incubi. Per liberarsi dall'angoscia si rifugia nello studio della parte e, finalmente, concepisce la corretta linea interpretativa del personaggio, ottenendo il meritato e inaspettato applauso. L'apprendimento dei «bei versi di Andrea Maffei», la lettura di un «sunto della storia relativa all'infelice regina», la sofferta scelta del «costume»⁷ sono i punti di forza vincenti di un'interpretazione che la Ristori manterrà sostanzialmente inalterata nel corso del tempo, perfezionandone e approfondendone le sfumature.

Il personaggio, fortemente connotato nell'indole e nel portamento, è delineato con pochi, decisi tratti: «aspetto paziente e rassegnato», «angelica pazienza», attitudine «calma e dignitosa», pronta però ad animarsi con improvvisi bagliori che fanno trasparire dallo sguardo un «baleno di luce» proveniente direttamente dall'anima.⁸ Una sottile linea rossa, quest'ultima, che accompagnò, come in un sottofondo continuo, ogni gesto e ogni attitudine recitativa, sottolineando anche visivamente la caratterizzazione psicologica di Maria Stuarda. Andando oltre Schiller e frugando 'rabdomanticamente' nella storia, l'ancora inesperta ma promettente attrice costruì un solido concetto della parte, puntellandolo con una sapiente cura dei dettagli, una strategica scelta degli oggetti di scena, una attenta gestualità. Ne scaturì la figurazione, mai più abbandonata, della perfetta regina-martire, nobile nell'indole, offesa nella dignità, provata dalla lunga e ingiusta prigionia, rassegnata nell'accettazione del suo destino e tuttavia non piegata dagli eventi e ancora pienamente in possesso di un'energica e aristocratica vitalità, pronta improvvisamente e inaspettatamente a riaccendersi: «il mio viso doveva portare l'impronta della donna in cui le torture e le persecuzioni non avevano potuto spegnere quella forza d'animo colla quale sopportò il martirio inflittole da Dio, nella seconda metà della sua esistenza».⁹

Il tempo e l'osservazione aggiunsero conferme e studiati particolari al ritratto della regina, già potentemente delineato nelle prime giovanili interpretazioni, e permisero di perfezionare la concezione del personaggio, arricchendola di ul-

7. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 119.

8. Ivi, p. 121.

9. Ibid.

teriori, significativi e simbolici dettagli visivi. A partire dal costume che, contravvenendo alla consueta prassi teatrale e al dettato di Schiller, rimase unico per tutta la rappresentazione: troppo importante per lasciare che fossero solo le indicazioni del testo a disegnarne la preziosa tessitura. La Ristori, consapevolmente, si discostò dai suggerimenti dell'autore cercando altrove stimoli per dare forza a un'intuizione che desiderava fortemente radicata in un'immagine simbolo coerente con il proprio modo di sentire la parte. Fu nel 1857 – diversi anni dopo il suo primo e indelebile incontro con Maria Stuarda – che l'attrice, visitando a Londra una mostra dedicata alla regina scozzese, trovò finalmente l'immagine su cui fissare definitivamente la sua giovanile intuizione. La scoperta le permise di consolidare e approfondire la concezione figurativa del personaggio. Un quadro la colpì in modo particolare, come rivela, con qualche reticenza e molta confusione, la stessa Ristori, commettendo però alcuni macroscopici errori, probabilmente dovuti alla stratificazione della memoria, alla distanza temporale dagli eventi raccontati, alla sovrapposizione di altre immagini che nel frattempo si erano sedimentate nel suo sguardo. Nel volume di *Ricordi* l'attrice fa esplicito riferimento a un ritratto nel quale si compiace di trovare legittimazione circa la creazione del suo abito di scena. In realtà, a guardar bene, di ritratti l'attrice dovette averne presenti almeno due che finirono, nel suo immaginario, con lo sfumare l'uno nell'altro fondendosi in un'unica, originale immagine. Il quadro che l'attrice descrive nelle sue memorie, con ogni evidenza, non è quello a cui dichiara di essersi ispirata:

Fra gli innumerevoli quadri che la rappresentavano nelle diverse foggie, [...] uno ve ne era che mi impressionò e che vedo tuttora con l'occhio della mente. Rappresentava la sua esecuzione a Fotheringay, ed è attribuito al pittore Mytens. Essa è ritta in piedi: indossa un abito di velluto nero impresso, sormontato da una specie di zimarra senza maniche, secondo l'uso dell'epoca. Una randiglia bianca le contorna il collo. In capo porta una cuffia di trina bianca [...], e la copre interamente fino a terra il velo parimenti bianco [...]. Dal collo le pende un piccolo crocifisso d'avorio e due catenelle congiungono quasi sul petto le due parti della zimarra. In una parola era il costume che io avevo già ideato, senonché alla cuffia ed al velo bianco avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse di più all'effetto della scena. In quello stupendo quadro, Maria tiene nella destra un Crocifisso, al fondo del quale sta un teschio. La Stuarda protendendo il braccio, tiene appoggiata la sacra immagine al tavolo, in cui l'artista ha rappresentata la scena tremenda dell'estremo supplizio di lei. In questa si vede Maria inginocchiata sul palco. Le avevano tolto il corpetto della veste: ed è appunto il busto che portava di sotto, di seta damascata a colori che ha potuto dar luogo alle fantastiche descrizioni da me accennate. Dal collo, che già aveva ricevuto il primo colpo di mannaia, scorre un rivo di sangue.¹⁰

10. Ivi, pp. 133-134.

La descrizione fornita non corrisponde al ritratto di Mytens il Vecchio da lei citato (fig. 1),¹¹ bensì, e con sorprendente esattezza di particolari, a quello di un anonimo pittore del XVII secolo, oggi conservato presso il Blairs Museum di Aberdeen in Scozia (fig. 2). Una copia del quadro, probabilmente quella vista dalla Ristori, si trova a Buckingham Palace e fa parte della Royal Collection, la collezione privata di Elisabetta II.¹² Precisi dettagli avvalorano questa ipotesi. Nello studio che la Ristori dedica a Maria Stuarda sono riportate lunghe iscrizioni latine che corrispondono letteralmente a quelle ancora chiaramente leggibili nel quadro dell'anonimo pittore.¹³ Il preciso riscontro non può dare

11. Daniel Mytens, *Mary, Queen of Scots*, 1627 ca., olio su tela, London, Royal Collection, RCIN 401182: <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/401182/mary-queen-of-scots-1542-87> (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Il ritratto, di proprietà di Carlo I, da cui fu probabilmente commissionato, potrebbe essere ispirato ai ritratti della regina in cattività di Peter Oudry, a loro volta basati su una miniatura di Nicholas Hilliard.

12. Si tratta di un olio su tela di grandi dimensioni (227x139 cm.) noto come *Blairs Memorial Portrait of Mary, Queen of Scots*. Il dipinto costituisce il pezzo più pregiato della collezione posseduta dal Blairs Museum, che raccoglie dipinti, tessuti, argenti e cimeli sacri appartenenti alla Chiesa cattolica romana scozzese con lo scopo di custodirli e preservarne l'eredità religiosa sotto la supervisione della Scottish Catholic Heritage Commission: <https://www.blairsmuseum.com/Collection/collections.htm> (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Nel catalogo il ritratto è datato 1600 ca. Cfr. https://artuk.org/discover/artworks/mary-queen-of-scots-15421587-166446/search/venue:blairs-museum-6578/sort_by/name.keyword/order/asc/page/2 (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Fu commissionato a un anonimo pittore da Elizabeth Curle, una delle dame che assistettero la regina negli ultimi anni di vita accompagnandola al patibolo e fu probabilmente realizzato una quindicina d'anni dopo la decapitazione (1587). Ne esistono numerose copie e una di queste appartiene appunto alla Royal Collection, dove è catalogata come olio su tela di anonimo di scuola inglese ed è datata 1610-1640 ca. Le dimensioni sono simili a quelle dell'originale (219,3x131,3 cm.). Probabilmente entrò a far parte della Royal Collection durante il regno di Giacomo II (cfr. <https://www.rct.uk/collection/search#/40/collection/404408/mary-queen-of-scots-1542-87>). Ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Sul ritratto si veda M. TASSI, *Martyrdom and Memory: Elizabeth Curle's Portrait of Mary, Queen of Scots*, in *The Emblematic Queen: Extra-Literary Representations of Early Modern Queenship*, a cura di D. BARRETT-GRAVES, New York, Palgrave-Macmillan, 2013, pp. 101-132.

13. «Tre iscrizioni latine completano il quadro. La prima nell'angolo superiore destro dice: *Reginam serenissimam regum filiam uxorem et matrem astantibus commissariis et ministris R. Eliz carnifex secure percutit atque uno et altero ictu truculenter sauciatae tertio caput ascindit*. Il carnefice con uno o due colpi di scure ferisce la serenissima Regina, figlia, consorte e madre di Re, alla presenza dei Commissari e Ministri della Regina Elisabetta, e alla ferita crudelmente con un terzo colpo recide il capo. La seconda sotto l'effigie che rappresenta l'esecuzione: *Maria Scotiae Regina Anglie et Hiberniae vere princeps et haeres legitima Jacobi Magnae Britanniae Regis mater, quam suorum haeresi vexatam, rebellione oppressam, refugit causa verbo Eliz. Reginae et cognatae inixam in Angliam ah. 1568 descendentem 19 annos captivam perfidia detinuit: milleque calumniis Senatus Anglie sententia haeresi instigante neci traditur ac 12 Calend. Mart. 1587 a servili carnifex obruncatur an. Aetat. regnis 45*. Maria Regina di Scozia, vera Principessa e legittima erede d'Inghilterra e d'Irlanda. Madre di

adito a dubbi e ci consegna l'esatta fonte iconografica su cui l'attrice modellò la sua interpretazione del personaggio, rivelando quale fosse l'impronta visiva che, fin dalla sua prima apparizione scenica, volle dare al suo pubblico: una regina prigioniera e sofferente, ma ancora giovane, bella, alta, snella, eretta nella persona, serena e sorridente.¹⁴

Con simile, agile e nobile fisionomia la ritrae difatti una stampa, oggi conservata presso il *fondo Ristori* del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova (fig. 3), che porta la data del 1858, prossima quindi, per cronologia, alla visita compiuta dall'attrice alla ricordata esposizione londinese.¹⁵ L'immagine la ritrae ancora giovane, completamente vestita di nero, in posa minacciosa, ma dignitosa ed elegante. La leggera torsione del busto, la foggia dell'abito e la randiglia bianca lasciano trasparire evidenti somiglianze con il citato anonimo ritratto che sembra essere stato il modello anche per l'acconciatura, definita «rigorosamente storica» dall'attrice.¹⁶ Se ne discostano invece il velo – assente in questa posa – e il copricapo, per i quali la Ristori scelse ancora il colore nero: «alla cuffia ed al velo bianco avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse di più all'effetto della scena».¹⁷

Ma l'arte del Grande Attore non può essere limitata all'assunzione di un'immagine statica, per quanto particolarmente efficace e pregnante. Occorre restituire a quell'immagine il necessario dinamismo scenico, dotarla di gesti, di movimento, di appropriate sonorità vocali. Una volta trovata la forma più

Giacomo Re della Gran Bretagna, la quale, vessata dall'eresia, oppressa dalla ribellione dei suoi sudditi, fidata sulla parola della Regina Elisabetta di Lei cugina, si rifugia in Inghilterra l'anno 1568, ove per 19 anni fu dalla perfida tenuta prigioniera, e con mille calunnie e con crudele sentenza del Senato Inglese provocata dall'eresia, viene messa a morte il 18 febbraio dell'anno 1587 per mano d'un vile carnefice, contando 45 anni di età e di regno. La terza ai piedi di Maria: *Sic funestum ascendit tabulatum Regina quondam Gallarum et Scotiae florentissimae, invicto sed pio animo tyrannidem exprobat et perfidiam. Fidem catholicam profitetur Romanae Ecclesiae semper fuisse et esse filiam plane patamq. testatur.* Così salì il funesto palco quella che fu Regina della Francia e della floridissima Scozia: e con animo invitto, ma pio, rimprovera la tirannia e la perfidia, confessa la fede cattolica e protesta apertamente di essere mai sempre stata, ed essere divota figlia della Romana Chiesa» (RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 134-135).

14. Mi sembra importante segnalare che le fotografie di entrambi i quadri sono conservate nel *fondo Ristori* del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova ed erano appartenute all'attrice. Da queste ho tratto le riproduzioni qui pubblicate. Sulle raccolte fotografiche dell'importante museo si veda la scheda curata da Gian Domenico Ricaldone per questo stesso volume (pp. 279-281).

15. L'immagine è pubblicata in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 62 con la seguente didascalia: «Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*. Stampa. Album Artistique, Paris, Ler Janvier 1858».

16. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 130.

17. Ivi, p. 134.

congrua all'apparenza della sua regina, la Ristori lavorò proprio su quegli elementi che dovevano connotare il personaggio e renderlo vivo, mosso e teatralmente efficace. La sua attenzione si concentrò quindi sugli oggetti che ne completavano il costume: il crocifisso e il rosario. Li rimodellò sulla base di meditate esigenze sceniche, allontanandosi stavolta non solo dalle indicazioni di Schiller, ma anche da quella dichiarata 'fedeltà' alla storia a cui più volte fece strumentalmente riferimento. Scelse un crocifisso di legno nero – a cui, con i suoi gesti, seppe dare vita ottenendo straordinari effetti teatrali – e un rosario dorato, nonostante quello visto a Londra, per sua stessa ammissione, fosse in smalto bianco e celeste. Tali oggetti, scenicamente rivisitati dal suo fertile genio creativo, divennero i principali punti di appoggio su cui incardinare la sua recitazione, sia quando, con pose plastiche e simboliche, intese dare evidenza al dignitoso martirio che connotò gli ultimi anni di esistenza della Stuarda, sia quando scelse di evidenziare, amplificandoli, i gesti rapidi e irruenti che avevano contraddistinto la turbolenta e discussa vita della giovane regina.

Consapevole – come già abbiamo visto – che il nucleo drammaturgico dell'opera di Schiller era racchiuso nella terza scena del III atto, definita «magistrale»¹⁸ dall'attrice, la Ristori si adoperò per renderla memorabile e la 'scolpì' facendo ricorso a una sequenza di gesti ben calibrati che, ancor più che esteticamente 'belli', dovevano essere plausibilmente 'veri' e recepiti come sconcertanti dagli spettatori, tali cioè da fissarsi profondamente e indelebilmente nelle loro menti. Per realizzare la scena la Ristori raddoppiò i suoi sforzi e fece appello a quel duplice registro che per biografia artistica le apparteneva raggiungendo un virtuosismo scenico che si segnala per la capacità di risolvere, armonizzandoli con compostezza, i contrastanti stili recitativi che appartenevano sia agli stati d'animo del personaggio, sia al suo bagaglio artistico di consumata attrice. Applicò così anche per questa interpretazione un procedimento che ci appare assai simile a quello raccontato dalla Duse per Lady Macbeth: fuse, e confuse, il tratto basso e il tratto alto della sua recitazione. Ne nacque una scena in cui la regale e rassegnata dignità apollinea della regina-martire, fino ad allora privilegiata dalla Ristori, riuscì a coesistere con l'improvviso scatenarsi di un vitale furore dionisiaco, latente, ma costantemente presente, nella caratterizzazione del personaggio da lei concepito.

L'inizio del III atto contiene le premesse per l'imminente trasformazione della protagonista. Ricevuto il temporaneo permesso di uscire dalla clausura, Maria Stuarda passeggia nel giardino di Fotheringay. Il contatto con l'aria aperta è inebriante. Il passo diviene frettoloso, rapido, l'atteggiamento assume a tratti la baldanza di una gaiezza infantile: «seguita dalla fida Anna, entravo

18. Ivi, p. 127.

in scena con passo frettoloso, raggiante di gioia, inebriandomi dell'aria refrigerante che respiravo in quel parco e che, accarezzandomi il viso, dava al mio corpo abbattuto nuovo vigore». ¹⁹ È l'inizio di un graduale cambiamento che le consentirà di sostenere l'imminente confronto con Elisabetta rin vigorita nelle forze e, soprattutto, memore della fiera e indomabile regalità vissuta ai tempi della sua libertà ormai lontana.

L'incontro con la regina d'Inghilterra, usurpatrice del suo regno e sua spietata carceriera, giunge peraltro nel momento in cui la condanna a morte di Maria Stuarda è già stata decretata e attende soltanto l'approvazione della sovrana per essere eseguita. Nei piani dei pochi ancora fedeli alla Stuarda, quell'incontro avrebbe dovuto portare alla grazia, da impetrare con umiltà e compunta sottomissione dalla prigioniera. Una linea di condotta certamente coerente con l'immagine della regina martire fino ad allora recitata dall'attrice, ma in netto contrasto con quello dell'altera sovrana di un tempo che lentamente, inesorabilmente, sembra riaffiorare nell'animo della Stuarda. Il recupero della fiera e giovanile vitalità entra in conflitto con l'umiltà e la devozione acquisita da Maria negli anni di forzata prigionia e ne compromette, fino a distruggerla, l'integrità. La nuova identità, faticosamente acquisita durante la prigionia, rischia di sgretolarsi. Qualcosa, improvvisamente e vistosamente, comincia a incepparsi nella fluidità dei movimenti della Ristori e nella sua, di solito perfetta, dizione. L'immagine della rassegnata penitente, lentamente, per gradi, si scompone, si ricompone, per poi disgregarsi nuovamente sotto gli occhi degli attoniti spettatori, ormai abituati ai suoi tratti nobili e rassegnati. Attraverso bruschi scarti di tono e repentine inversioni di senso, l'icona della regina martire, con improvvise ma continue intermittenze, scompare e ricompare nei gesti dell'attrice permanendo in scena a intervalli sempre più brevi e concedendo via via sempre più spazio all'inesorabile insorgere di una gestualità di segno opposto, improntata a sottolineare l'incontrastabile sopravanzare di un'ira smodata, a stento repressa e, di fatto, incontenibile.

Ecco che allora gli oggetti esornativi dell'abito – il rosario e il crocifisso –, fino ad allora indossati come semplici elementi decorativi, cominciano ad animarsi, a dotarsi di un'improvvisa vitalità e pregnanza semantica. Ristori-Stuarda stringe nervosamente il primo tra le mani, cerca sempre più disperatamente di ancorare la sua residua remissività al crocifisso che porta ripetutamente al petto invocando l'aiuto divino. Ma ciò non basta a placare la sua ira, selvaggia e furiosa, che, incrementata dalle arroganti parole della rivale, alla fine promette. La giovane sovrana, superba e combattiva, riemerge prendendo il sopravvento sull'icona della martire: «a tale basso oltraggio una fiamma mi saliva

19. Ivi, p. 123.

al viso, stavo per scagliarmi contro di lei [...] fatto uno sforzo sovrumano per contenermi, convulsivamente e rapidamente, premevo il mio rosario contro al cuore». Ormai fremente di sdegno per le parole ingiuriose pronunciate da Elisabetta, Maria Stuarda la aggredisce con veemenza: «l'ira mia a lungo compressa impetuosamente trabocca».²⁰ In un crescendo che si fa via via sempre più violento risponde replicando alle offese, incalza fisicamente la rivale fino a spingerla letteralmente fuori scena: «indicavo il parossismo del furore giunto al colmo quando con voce potente e sguardo infuocato gridavo [...] e rimanevo immobile fulminando Elisabetta collo sguardo».²¹

Il movimento frenetico, parzialmente descritto dalla Ristori, trova conferma e pronunciata amplificazione nelle parole di un attento spettatore che la vide recitare a Vienna intorno alla metà degli anni Cinquanta e che fissò su carta quel particolare e sconvolgente momento scenico: «come una furiosa tempesta ora sono scagliati i dardi velenosi dell'odio e della vendetta su “la figlia di Anna Bolena”. Maria la sbatte quasi fuori scena, la chiama “mima bastarda” e invoca la giustizia divina, per vedere Elisabetta prostrata nella polvere e se stessa sul trono d’Inghilterra».²²

Gli spettatori assisterono dunque a una vera, violenta lotta tra le due regine, condotta dalla Ristori attraverso un'azione fisica energica e potente. L'esplosione smodata della rabbia trovò però, una volta esauritasi, abile e pronta ricomposizione. Dopo aver dato dimostrazione della forza demoniaca della sua potenza regale l'attrice si riappropriò, con invidiabile scioltezza, della nobile dignità che l'aveva fino ad allora caratterizzata e finì col cristallizzare il personaggio in un gesto raggelato concludendo anche questa scena in aristocratica bellezza. Maria Stuarda, col dito sollevato, indicò la via dell'uscita alla rivale mettendo così fine al mosso e aggressivo conflitto: «tornavo ad affrontarla [...] e rimanevo in atto minaccioso. A tale eccesso Elisabetta [...] tenta scagliarsi su di me, ma con l'imponenza della maestà oltraggiata, le accennavo imperiosamente di partire».²³ Con quest'ultima posa, tenuta fissa per qualche istante, la Ristori terminava il furioso duello e riacquistava la sua consueta, statuaria

20. Ivi, p. 130.

21. Ivi, pp. 130-131.

22. La testimonianza è di August Bournonville, importante personalità del teatro danese ottocentesco, che dedica alcune pagine della sua autobiografia *Mit Teaterliv. Erindringer og Tidssbilleder* (København, Thaning & Appel, 1979) alla descrizione delle recite viennesi della Ristori. Traggio la citazione da F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 18. I corsivi sono nel testo. Al libro di Perrelli rimando per un'approfondita panoramica delle impressioni che gli spettatori scandinavi ricevettero dell'arte della Ristori durante le tournées del 1879 e del 1880.

23. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 131.

compostezza. È ancora il nostro ammirato testimone a dircelo: «l'azione si bloccava diversi minuti, durante i quali Maria, sopraffatta dall'emozione, restava fremente, con le labbra esangui e gli occhi fiammeggianti, indicando col dito fuori verso la regina fuggente, come a voler dire: "Colpita!"». ²⁴

Lo confermano anche altri documenti, seppur con minor precisione di particolari. Quelli che a noi qui più interessano sono però quelli di tipo figurativo, in particolare due foto e una caricatura plausibilmente riconducibili alle diverse fasi, appena raccontate, di questa scena. La prima fotografia, che porta la firma di Disdéri, restituisce con buona fedeltà il momento in cui Stuarda-Ristori tenta di reprimere l'iniziale moto d'ira appellandosi all'aiuto divino: «dopo tanta virtù di rassegnazione alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso [...], offrivo a Dio il sacrificio che ero pronta a fare della mia dignità». ²⁵ Nell'immagine (fig. 4) l'attrice stringe con entrambe le mani il crocifisso di legno accostandolo con forza al petto mentre la testa, leggermente reclinata dalla parte opposta rispetto alle mani, disegna con queste un ovale che conferisce un leggero dinamismo alla posa statuaria. Lo sguardo, estaticamente fissato nel vuoto, ben esprime il senso di una mistica e pensa rinuncia offerta in sacrificio al Signore.

Ben diversa è invece l'attitudine fissata in un'altra fotografia che possiamo datare allo stesso periodo e che era probabilmente destinata a immortalare la chiusura della scena in cui Elisabetta e Maria Stuarda furiosamente si affrontano. L'immagine (fig. 5) mostra Ristori-Stuarda con il braccio alzato, il dito indice sollevato e puntato verso l'esterno come a scacciare qualcuno. Il braccio sinistro disteso rigidamente lungo il fianco, la mano chiusa in un pugno e la flessione del busto conferiscono un'energia compressa alla posa. Il profilo del volto, il mento leggermente rivolto verso l'alto e le labbra serrate seguono il movimento del braccio destro unendo, in un'ideale linea retta, l'indice sollevato e il naso proteso in avanti. Ne risulta accresciuta l'intensità aggressiva e autoritaria del gesto che rimane tuttavia nobile e misurato, esattamente come descritto dalla Ristori nelle sue memorie: «a tale eccesso Elisabetta [...] tenta scagliarsi su di me, ma con l'imponenza della maestà oltraggiata, le accennavo imperiosamente di partire». ²⁶

Possiamo concludere che le pose delle fotografie, ricreate intenzionalmente in studio, restituiscono con buona approssimazione sia la ritrosia della devota

24. Si veda ancora PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., p. 18.

25. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 126.

26. Ivi, p. 131. Segnalo che presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova esistono altre foto che mostrano Adelaide Ristori nella stessa posa o in pose riferibili alla scena qui analizzata. Per brevità di argomentazione ometto di descriverle non essendo tali da modificare la sostanza del nostro discorso.

martire, costretta a invocare l'aiuto divino per contenere l'ira ormai straripante (fig. 4), sia la maestà statica del bel gesto finale con cui la Stuarda allontana, minacciandola, la rivale (fig. 5). Poco o nulla lasciano invece intuire circa il forsennato dinamismo che le interva.

Al contrario di queste, la caricatura (fig. 6), non riconducibile al controllo e alla supervisione dell'attrice, consegna al nostro sguardo tutta l'intensità energetica del movimento facendosi depositaria di una memoria teatrale altrimenti per noi perduta. Attratta dalla forza dell'immagine, pur non riconducendola a questa particolare scena, Mirella Schino la descrive con parole esaurienti ed efficaci di cui qui mi approprio:

mostra una donna indemoniata, un serpente contorto, la testa protesa in avanti, la schiena inclinata all'indietro quasi ad angolo retto, gli ampi volumi delle maniche e della gonna svolazzanti come nuvole temporalesche spinte dal vento in tutte le direzioni. Il movimento è furioso, eccessivo, ampio nello spazio. La 'caricatura' sottolinea la vita sottile, una stranissima composizione delle mani, e una bellezza fatta di energia, come una lama di luce, una fiamma.²⁷

Dopo quanto osservato ci pare lecito avanzare l'ipotesi che la stessa Ristori, sapiente nel costruire la sua immagine di attrice nobile e dignitosa, si sia adoperata per nascondere, o semplicemente non tramandare, omettendole nei ritratti fotografici dedicati alla sua interpretazione del personaggio, le tracce delle sue azioni fisiche riconducibili alla sua origine di figlia d'arte. A queste però, pur senza abusarne, invece ricorreva riconoscendo loro un'irrinunciabile efficacia teatrale e un sicuro effetto sul pubblico. Illuminante su quanto il carisma dell'attrice e la sua volontà riuscissero a dominare anche le intenzioni artistiche dei più famosi e consapevoli fotografi, piegandoli ai suoi scopi di autorappresentazione, ci appare la seguente dichiarazione di Disdéri, autore di una delle fotografie di cui mi sono servita per dare evidenza visiva alla ricostruzione della scena descritta. La sua eloquente testimonianza conclude opportunamente la mia ricostruzione:

Mais qui ne sait que l'art de l'acteur, comme celui du peintre, emploie le plus souvent des signes conventionnels, des moyens factices pour arriver à des effets vrais, et que les gestes les plus justes au théâtre paraissent maniérés dans une action réelle ou empreints d'exagération. Le dessin photographique, dans son inexorable fidélité, ne manquerait pas d'indiquer très-clairement l'origine des personnages et représenterait bien plutôt les portraits en action de ces acteurs qu'un sujet de mœurs ou une scène de sentiment. On pourrait citer mille exemples de ce fait: n'avons-nous point nous-

27. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, cit., p. 22.

même essayé de peindre Marie Stuart implorant le ciel? Elle est agenouillée, tenant un Christ entre ses mains émues, la lumière baigne ses yeux suppliants, le costume est exact; l'artiste qui a servi de modèle – et quelle artiste! – possède au plus haut degré la faculté de s'identifier avec le personnage qu'elle représente et d'exprimer les passions avec vérité. Eh bien! ce n'est point Marie Stuart que nous avons représentée, ce n'est point une scène historique, ce n'est pas même un tableau de genre, – c'est le portrait de Mme Ristori.²⁸

28. DISDÉRI, *L'art de la photographie*, Paris, Chez l'auteur, 8, Boulevard Des Italiens et chez les principaux libraires de France et de l'étranger, 1862, p. 300. Ringrazio qui Cosimo Chiarelli per avermi suggerito la lettura del trattato di Disdéri in funzione dell'analisi dei ritratti fotografici di Adelaide Ristori.



Fig. 1. Daniel Mytens, Maria regina di Scozia (1627 ca.), fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 2. Anonimo, Maria regina di Scozia (1600 ca.), fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 3. *Adelaide Ristori in 'Maria Stuarda'*, stampa. *Album Artistique, Paris, 1er Janvier 1858*, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 4. *Disdéri, Adelaide Ristori in Maria Stuarda di Friedrich Schiller*, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 5. Adelaide Ristori in *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 6. Caricatura di Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*, ritaglio stampa senza indicazioni (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).

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 Debreau, 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 *cartes 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 EAU (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 dimenticare 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, marquisse 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).

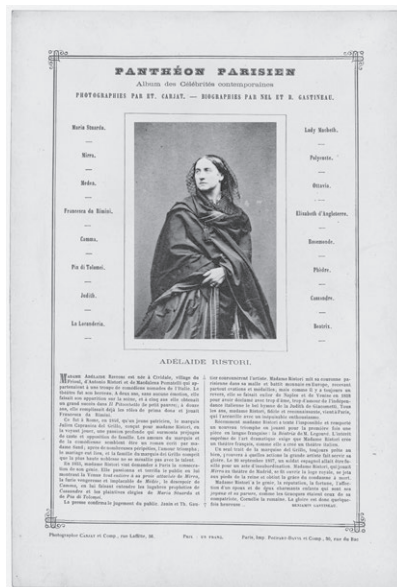


Fig. 10. Étienne Carjat, *Adelaide Ristori*, 1861 ca., formato *carte de visite* su un cartoncino intitolato *Pantheon Parisien* (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est.RistoriA.023, © gallica.bnf.fr/BnF).

CATERINA PAGNINI

SILFIDI *EN POINTE*: BALLERINE ITALIANE
NEL NUOVO MONDO

L'Ottocento romantico sancisce il raggiungimento del massimo potenziale espressivo dell'esperienza performativa. La 'riappropriazione' della natura e delle emozioni porta a conclusione un processo che non si contrappone alle riflessioni razionali del secolo dei Lumi, ma che da esse deve necessariamente passare. È grazie al faticoso percorso iniziato dai riformatori settecenteschi verso la riscoperta della narrazione, della verosimiglianza, del gesto eloquente e del purismo rappresentativo che si arriva al recupero del virtuosismo come componente espressiva sostanziale e alla completezza della restituzione artistica. L'eterna lotta fra il virtuosismo e l'interpretazione, fra la visione e la narrazione – che sembrava non poter trovare una plausibile conciliazione nel pensiero degli illuministi –, viene risolta dalla riflessione romantica, che opera quella sintesi tanto agognata dai riformatori e già realizzata dagli antichi, volta alla perfetta fusione delle componenti performative in una simbiosi che restituisce finalmente l'unità della creazione artistica e che rende possibile la rappresentazione in scena delle innumerevoli sfaccettature della complessità umana. Il balletto romantico incarna l'apice di questa trasformazione che prende forma dalle riflessioni di Carlo Blasis, che codifica nei suoi trattati una rinnovata tecnica virtuosistica e una gestualità eloquente, finalmente unite nella determinazione di un compiuto linguaggio espressivo. La sensuale Camargo e la spirituale Sallé – dive rivali che nel secolo precedente tanto avevano diviso i gusti del pubblico, i giudizi della critica e le preferenze dei coreografi – si fondono idealmente nell'eterea creatura danzante incarnata da Maria Taglioni, unione armonica di tecnica ed espressività, razionalità e passione, sensualità e perfezione formale. Un modello che darà vita a una straordinaria generazione di ballerine, muse ispiratrici della cultura sociale e spettacolare del tempo, formate fra Milano e Parigi e attive nei maggiori teatri d'Europa, da Londra a Berlino, a Madrid, fino alla Russia e all'America. Già dal Settecento la terra degli zar è un polo attrattivo per gli artisti della danza (e non solo), che vengono accolti nei teatri imperiali per rappresentarvi le più innovative istanze

della produzione contemporanea. L'Ottocento rafforza tale legame e la meta russa diventa bacino per la migrazione e lo stanziamento di modelli usurati nelle forme originarie, che trovano un rinnovato vigore in un terreno incolto ma fertile, alla ricerca di un 'rinascimento' culturale autoctono.

Se la Russia è meta consolidata, inserita a pieno titolo fra le destinazioni obbligate di una carriera coreutica di eccellenza, è l'America a rappresentare la vera sfida, un orizzonte lontano e sconosciuto ma non per questo meno attrattivo per le *étoiles* affermate e per le giovani ballerine in cerca di consacrazione. A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento si assiste al tracciamento di una nuova rotta spettacolare che determina una consistente migrazione di danzatrici europee verso le coste statunitensi. Un processo che non accenna a diminuire nei decenni seguenti ma che, piuttosto, comincia a delinearsi come itinerario artistico privilegiato fra il Nuovo e il Vecchio Mondo. È la ballerina sulle punte della scuola accademica romantica a rappresentare l'attrazione all'origine di questa migrazione, non la forma del balletto classico in sé, perlomeno non ancora. Ne è prova il successo incontrastato della lunga tournée americana di Fanny Elssler, la più famosa delle *étoiles* romantiche, rivale della Taglioni, e viceversa il tiepido riscontro che ebbero le non poche compagnie di balletto che, guidate da coreografi comunque affermati in Europa (si pensi alle troupes di Alexandre Placides e di Domenico Ronzani), non riuscirono mai a convincere il pubblico con la proposta strutturata di un repertorio classico. Sono gli impresari americani a spostarsi in Europa per reclutare queste silfidi *en pointe*; le giovani allieve dei corpi di ballo e le ballerine all'inizio della carriera solista vengono osservate nelle piazze strategiche di Milano e Parigi o nei teatri di Londra, prima tappa della consacrazione internazionale. Per loro non sono programmate stagioni teatrali di balletto. Le prescelte vengono scritturate da sole o in gruppo per essere inserite come elementi di attrazione esotica all'interno della produzione spettacolare autoctona: il *musical theatre*, la pantomima, il *vaudeville* e la *extravaganza*, generi ben sedimentati nella cultura delle grandi città e dei piccoli centri americani.

Grazie anche al sapiente lavoro pubblicitario degli impresari e dei produttori, l'accoglienza è sempre calorosa, addirittura entusiastica; i nomi accattivanti delle ballerine, prevalentemente italiane, vengono messi in evidenza nelle locandine delle strade di Broadway, diventando il polo attrattivo degli spettacoli. Le colonne dedicate ai *Theatrical Events* e agli *Amusements* delle principali testate giornalistiche di New York, Boston, Philadelphia, St. Louis, ma anche dei centri minori della provincia del Mid West e della West Coast, sono prodighe di informazioni sugli attori, sulle scenografie, sulle ingenti spese sostenute dagli impresari, sulle reazioni del pubblico e, naturalmente, sulle fasciose ballerine europee, restituendo un interessante quanto variegato spaccato di storia sociale. Il giornalismo diventa una fonte primaria non solo dello

spettacolo, ma anche del costume locale, sostenuto da una critica strutturata, estremamente competente in materia e già incline a presentarsi come autorevole osservatorio delle qualità dello spettacolo e del pubblico che lo segue, fornendo un'insostituibile testimonianza di carattere sociologico. Lo stretto legame fra produzione, rappresentazione e fruizione diventa, in suolo americano, ancora più pregnante: l'evento spettacolare si inserisce profondamente nel tessuto sociale che lo genera, assurgendo a emblema dell'America che rinasce economicamente e culturalmente dopo le drammatiche vicende della Guerra civile. La grandiosità degli spettacoli serve a 'mettere in scena' le tante potenzialità della società americana. Elementi spesso disomogenei, sfarzosamente esposti, offrono una 'parata' delle straordinarie prospettive in atto: la ricchezza dei costumi, le scenografie imponenti, la macchinaria stupefacente e le ballerine europee con la loro straordinaria tecnica, con il repertorio inedito e, cosa di non minore importanza, con la loro avvenenza, rappresentano quello che l'America è e può essere. La consegnano al pubblico e, attraverso il racconto dei giornali, alla storia.

Lo spettacolo è, prima che un'arte, un'industria e di questo sono pienamente consapevoli gli impresari e i managers che gestiscono l'offerta teatrale delle maggiori città della West Coast, rotta privilegiata dal Vecchio Continente. Una macchina produttiva che per funzionare al meglio ha bisogno di ricavarci una nicchia di originalità attraverso l'inserimento del classico nella tradizione folkloristica locale. Questa originalità è incarnata dalla obsolescente tradizione europea. È qui che le ballerine entrano in gioco e contribuiscono alla genesi di una spettacolarità autoctona che non tarderà a consolidarsi. Alcune di loro, dalle straordinarie capacità di adattamento, riusciranno perfettamente a integrarsi; altre si configureranno come fugaci ambasciatrici della cultura europea nel Nuovo Mondo, lasciando un'impronta indelebile e riportando indietro un'esperienza che certamente le arricchirà nel loro modo di reinterpretare la tradizione.

1. *Prologo. «A new disease»*

Il 12 settembre 1866 al Niblo's Garden Theatre di New York, uno degli spazi teatrali più ampi dell'East Coast,¹ debuttava *The Black Crook*, la fortunata

1. Il Niblo's Garden fu costruito da William Niblo a Broadway, in Prince Street, su un preesistente spazio all'aperto, il Columbia Gardens, in cui si organizzavano intrattenimenti estivi durante i quali si esibivano gli attori, i cantanti e i danzatori più in vista del momento. Comprendendo le potenzialità dello spazio e la sua posizione strategica, Niblo lo prese in affitto e lo ristrutturò completamente, trasformandolo in un vero e proprio giardino botanico

produzione di Jarret-Palmer-Whitley² acclamata dalla critica del tempo come il più grandioso spettacolo mai allestito sulle scene americane e che per oltre cinquant'anni avrebbe vantato una lunga tradizione di revivals e di imitazioni: «as a scenic piece, "The Black Crook" is expected to surpass anything of its kind ever witnessed on the American stage» (fig. 1).³

Lo spettacolo si presentava come una monumentale *extravaganza* che combinava danze, canto, parti recitate e numeri acrobatici, il tutto sorretto da un imponente impianto scenografico con mutazioni a vista e da un apparato costumistico sfarzoso ed esotico.⁴ L'impatto della produzione del Niblo's sul pubblico newyorkese fu travolgente, ben oltre le aspettative degli impresari. Dopo due settimane di repliche il «New York Clipper» parlava in termini 'catastrofici' di una nuova epidemia che imperversava nella città senza risparmiare nessuno; la prospera e dinamica New York, centro propulsivo commerciale, culturale

ornamentale, con piante esotiche e fontane dai meravigliosi giochi d'acqua, dove intrattenere il pubblico con serate musicali e spettacoli pirotecnici: «large trees were transplanted from distant woods; choice flowers and plants mingled with rarest exotics; fountains gushed and threw their spray into the submeans. In the centre of this garden a temple was erected and dedicated to music. The entertainments given consisted of instrumental music and display of fireworks each evening» (A.T. BROWN, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, New York, Dodd, Mead and Co., 1903, vol. 1, pp. 175-176). Nel 1827 Niblo decise di edificare all'interno del giardino un ampio spazio teatrale, creando così un più complesso e poliedrico centro di intrattenimento. Il teatro fu costruito in pochi giorni e inaugurato nel 1828. Aveva due ordini di palchi, un'ampia platea e un palcoscenico di grandi dimensioni: «in fifteen days from the time of the foundation was laid a commanding and handsome theatre was actually completed, comprising a spacious stage, a parquet, and two circles of boxes, capable of holding 1200 persons» (ivi, p. 176). Nel 1846 fu distrutto da un incendio originatosi nel sottopalco. Un 'Second Niblo' venne aperto nel 1849, ancora più lussuoso e capiente del precedente. Completamente rinnovato nell'architettura e nella gestione, la sua conduzione fu affidata al manager Henry Chippendale e la direzione artistica a John Sefton: «[on] July 30, 1849, the summer theatre in Niblo's Garden – rebuilt and surpassing in elegance all its predecessors – was thrown open under the general management of Mr. Chippendale and with John Sefton as the stage director» (ivi, p. 180).

2. Il Niblo's era al tempo gestito dall'impresario William Wheatley, che affiancò Henry C. Barrett e Harry Palmer nella produzione dello spettacolo. Per le fasi della produzione del *Black Crook* si veda quanto diremo più avanti.

3. «The New York Clipper», 15 settembre 1866. Tutti i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito della *Illinois Digital Newspapers Collection*, www.idnc.library.illinois.edu (ultima data di consultazione: 15 novembre 2020).

4. Sulla tradizione dello spettacolo musicale europeo negli Stati Uniti si veda, da ultimo, E. MAZZOLENI, *Le vaudeville américain (1850-1920). Migrations de formes théâtrales mixtes, in Dramaturgies et littératures en voyage*, a cura di G. CICALI e E. M., «Cahiers de littérature française», XIX, 2020, pp. 123-140.

e spettacolare dell'America del Nord *post-Civil War*,⁵ si trovava in balia della febbre da *Black Crook*:

A new disease has just made its appearance in this city, and thus early it has attacked all classes, not even the abstemious, the fastidious, or the mock and lowly being exempt from its influence [...]. This new disease is called the "Black Crook" fever; it was first introduced among us by one C.M. Barras, though the aid and connivance of Wm. Wheatley, a play actor at Niblo's. Scarcely two weeks hance elapsed since the first cases were reported and now it rages with astonishing virulence.⁶

C'è da chiedersi cosa avesse causato l'innesco di questa 'malattia virulenta', originata da uno spettacolo che, in linea generale, non portava grandi novità rispetto alle *extravaganzas* proposte sulle scene nordamericane da ormai quasi trent'anni. Il punto di forza non era certamente la trama dello spettacolo. Divisa in quattro lunghi, rocamboleschi atti – la première ebbe una durata di oltre cinque ore –, l'intricata e poco lineare vicenda narrata nel libretto di Charles Barras⁷ si ispirava alle atmosfere gotiche del romanticismo europeo, fra il *Faust*

5. In quel periodo a New York erano attivi almeno dodici teatri, che producevano un'ampia e diversificata offerta spettacolare: melodrammi italiani di importazione, *minstrels shows*, drammi moralistici, spettacoli etnici, pantomime, *burlesques*: «the changes in taste and practice which were dictated by the expanding population, the increasing wealth, and the altered standards of Civil War New York. Theatres multiplied; by the later sixties, close to twenty were offering a broad choice of entertainment nightly, from opera to burlesque [...]. The theatre-going public was so numerous that long-run plays were beginning to supplement stock-company repertory» (B. STILL, *Mirror for Gotham*, New York, New York University Press, 1956, p. 156). Sulla scena teatrale del periodo, fra Europa e Stati Uniti, si veda E. MAZZOLENI, *Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento*, «Mimesis Journal», 1, 2020, 9, pp. 57-78.

6. «The New York Clipper», 29 settembre 1866. Di tutti gli edifici teatrali presenti in città il Niblo's, per le sue caratteristiche strutturali interne, era certamente il più adatto a ospitare le *extravaganzas* e i *musical theatre*. Il palcoscenico era stato progettato sul modello del Drury Lane londinese, era di ampie dimensioni e provvisto di funzionali apparati, sia in 'orizzontale' sia in 'verticale', aveva infatti un ampio sottopalco e una soffitta, entrambi provvisti di attrezzature di scena e macchinerie. Poteva ospitare più di tremila spettatori divisi tra i tre ordini di palchi, la galleria e la platea. Per l'offerta spettacolare nordamericana e, in particolare, newyorkese cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit.; G. ODELL, *Annals of the New York Stage*, New York, Columbia University Press, 1927-1949, 19 voll.; STILL, *Mirror for Gotham*, cit.; R.C. ALLEN, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000. Si veda anche: B. BARKER, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli and Giuseppina Morlacchi*, New York, Dance Horizon, 1984, pp. 6-7; M. GOODMAN, *The Sun and the Moon: The Remarkable True Account of Hoakers, Showmen, Dueling Journalists, and Lunar Man-bats in Nineteenth-Century New York*, New York, Basic Books, 2008.

7. Le notizie su Charles Barras sono poche. Sappiamo che fu autore piuttosto prolifico e di non straordinarie qualità letterarie. Deve la sua notorietà alla messa in scena a Broadway del

di Goethe e il *Der Freischütz* di Kind musicato da Weber. La vicenda si concentrava sulle gesta del convenzionale *villain* Hertzog (The Black Crook), dedito alla magia nera e impegnato a portare a termine un patto sacrilego con il demone Zamiel: consacrargli l'anima di un umano in cambio dell'immortalità. Il malvagio conte Wolfenstein, innamorato della giovane Amina, convince Hertzog a rapire il pittore Rudolph, di cui Amina è innamorata, per sacrificarlo al demone e ottenere l'amore della fanciulla. Durante il viaggio iniziatico con Hertzog verso il regno dei demoni, Rudolph libera dalla prigionia una colomba bianca che si rivela poi essere Stalacta, regina del Regno Dorato. La ricompensa per Rudolph saranno la salvezza dell'anima e le nozze con l'amata Amina, mentre Wolfenstein e Hertzog verranno trascinati all'inferno.⁸

La drammaturgia di Barras, «a completely ridiculous melodrama»,⁹ era palesemente concepita come un espediente per la messa in scena di tutte le risorse spettacolari – umane e materiali – che si potessero proporre in un'unica *performance*, con una predominanza assoluta della scenografia e della macchinaria. Per l'allestimento furono impegnate diverse maestranze, sia locali sia provenienti dai teatri europei, incaricate di realizzare i magnifici costumi e un apparato grandioso, che aveva il suo culmine nell'atto finale, interamente concepito come un'unica *transformation scene* (fig. 2). L'attrazione centrale dell'atto, il *Palace of Drewdrops*, impiegava infatti più di venti minuti per dispiegarsi nei tredici cambiamenti a vista che portavano alla rivelazione della scena finale:

We stated the vast improvements that have been made in the stage and the amount of money expended in bringing out the piece [...]. In the incantation scene, which

suo *Black Crook* nella versione *book musical* rivisitata dagli impresari che lo produssero. Sappiamo infatti che una prima rappresentazione, in forma originale e solo recitata, ebbe luogo a Buffalo nei primi mesi del 1866, ma non ottenne riscontri di critica. La moglie di Barras, l'attrice Sally St. Clair, avrebbe dovuto interpretare la regina Stalacta, ma morì prima del debutto sulle scene del Niblo's. Fra le sue creazioni si ricordano i drammi fantastici *Woman in White* e *The White Terror* e la commedia in tre atti *The Modern Saint*. Fu anche attore e recitò da protagonista (Mr. Vertigo Morbid) nella sua commedia in due atti *The Hypochondriac*, ispirata a sé stesso. Sua anche *The Original Hamlet*, una parodia dell'opera shakesperiana che ebbe un discreto successo. Cfr. G.R. SPELLAN, *Manuscripts of the Playwright Barras*, «San Francisco Call», LXXXV, 1897, 2, p. 21.

8. Cfr. «The New York Times», 13 settembre 1866, che riporta la trama dello spettacolo (i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito del «The New York Times»: *Time Machine*, www.timesmachine.nytimes.com. Ultima data di consultazione: 20 novembre 2020). Si veda anche: C.M. BARRAS, *'The Black Crook' a Most Wonderful History*, Philadelphia, Barclay, 1866; J. MATES, *The Black Crook Myth*, «Theatre Survey», VII, 1966, pp. 31-43; L.G. ODOM, *'The Black Crook' at Niblo's Garden*, «Drama Review», XXVI, 1982, pp. 21-40; C. HARDY, *The Black Crook*, in *The International Encyclopedia of Dance*, a cura di S.J. COHEN, Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. I, pp. 456-458.

9. G. FREDLEY, *The Black Crook and The White Fawn*, «Dance Index», IV, 1945, 1, p. 5.

terminates the first act, there will be introduced some miracles in the way of startling mechanism, to meet the requirements of the author [...]. The dresses for the *dramatis personae*, including some sixty, representing strange fishes and nondescript monsters, number over the hundred. The final scene in the fourth act will surpass, it is expected, anything in its way even before attempted in America. It is the invention of the brothers Brew of London, and involves thirteen minutes in the full development of its various transformations.¹⁰

L'allestimento dell'ultimo atto rese necessario l'ampliamento del palcoscenico, un'operazione che costrinse l'impresario Wheatley a far slittare la data della *première*, originariamente fissata al 10 settembre:¹¹

Great alterations and preparations of the most extensive kind, are being made at Niblo's Garden, for the production of the spectacle of the 'Black Crook' [...]. A large cellar is at present being dug under the stage, and loads of gravel are carted away daily. The carpenters are hard at work making the mechanical material for the piece. Several extra artists are at work on the scenery, and in every department behind the stage artists are busily engaged.¹²

La scena del grandioso Palazzo di Ruggiada fu acquistata dagli impresari Palmer e Jarret a Londra, dai fratelli Brew, scenografi dell'Astley's Amphitheatre, per lo strabiliante costo di quindicimila dollari.¹³ Anche le altre scene furono realizzate dalle maestranze londinesi, in particolare da quelle del Covent Garden,¹⁴ mentre la maggior parte dei costumi, tra cui le armature per i

10. «The New York Clipper», 15 settembre 1866. Per il cast 'tecnico' si veda anche la locandina della prima serata, riportata da J. WHITTON, *'The Naked Truth!'. An Inside History of 'The Black Crook'*, Philadelphia, Shaw, 1897, pp. 30-31, e dal «New York Tribune», 13 settembre 1866 (anche in questo caso tutti i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete sul sito della *Library of Congress*: www.loc.gov/newspapers, ultima data di consultazione: 15 settembre 2020).

11. «Mr. Wheatley opened his beautiful theatre last night after a prolonged recess, during which the house has been cleaned, redecorated, regilded [...]. A new stage, of the most modern and best approved construction, has been made at great expense, and a vast amount of new scenery produced» («The New York Times», 13 settembre 1866).

12. «The New York Clipper», 18 agosto 1866. Cfr. anche BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 201.

13. «The dazzling transformation scene, painted by the Brothers Brew, of London, for E. M. Smith, Esq., of Astley's Theatre, London, and purchased by Messrs. Jarrett & Palmer, at a cost of fifteen thousand dollars» (WHITTON, *'The Naked Truth!'*, cit., pp. 30-31).

14. «The gorgeous and brilliant new scenery by those eminent masters of Scenic Art, Messrs. Richard Marston, of the Covent Garden, London, J. E. Hayes, R. Smith, B. A. Strong, L. F. Server, and Walack» (*ibid.*).

combattimenti, arrivarono da Parigi.¹⁵ Per l'illuminazione ci si affidò nuovamente all'esperienza dei tecnici londinesi.¹⁶ L'impegno economico, in termini di budget per il reclutamento dei migliori professionisti, compresi gli attori-cantanti, fu certamente un fattore determinante per la buona riuscita dello spettacolo.¹⁷ È vero, però, che il pubblico dell'East Coast non era nuovo alle trame avventurose e fantastiche, alle meraviglie delle *transforming scenes* e alla varietà degli elementi performativi, sebbene *The Black Crook* avesse indubbiamente proposto una produzione di alto livello, anche con invenzioni inedite.¹⁸

Qualcos'altro portava il Niblo's a fare il *sold out* ogni sera e 'costringeva' i newyorkesi a fuggire dalle proprie case per recarsi al Garden in preda a una 'febbrile' eccitazione.¹⁹ La vera novità dello spettacolo, l'elemento di forte attrazione, la lungimirante intuizione di Jarret e Palmer, erano i sontuosi numeri coreutici – almeno due *grand-ballets* per ogni atto oltre ai vari *pas de deux* – e soprattutto l'esibizione delle ballerine europee della Ballet Troupe e in particolare delle due *étoiles* italiane Rita Sangalli e Maria Bonfanti.

15. «Entirely new and superb costumes, by M. Philipe. The glittering and entirely new armors and ballet Paraphernalia, prepared expressly in Paris, by Granger» (ibid.).

16. «The complete gas contrivances, by C. Murray. The calcium lights, &c, for the transformation scene, by Charles Seward, of London, engaged expressly for the occasion» (ibid.).

17. Per la complessità del testo di Barras, che metteva in scena molti personaggi simultaneamente, fra ruoli principali e secondari, il cast degli attori era ampio e sicuramente rappresentò una consistente voce di spesa. Cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 202 (che riporta il cast completo della prima rappresentazione). Le musiche di scena furono affidate a Thomas Baker, violinista e compositore, giunto negli Stati Uniti dall'Inghilterra nel 1853 con la piuttosto celebre orchestra di Louis Antoine Jullien. Si trattava di un autore francese di musica leggera che, in bancarotta, era fuggito da Parigi e viaggiava fra il Regno Unito e l'America, proponendo al pubblico i brani più celebri del repertorio classico rivisitati in chiave leggera-popolare. Baker si stabilì definitivamente negli Stati Uniti e compose diverse partiture per il teatro musicale. Su di lui si veda l'interessante ritratto biografico-artistico tratteggiato dal «New York Clipper» sul numero del 12 dicembre 1863. Cfr. anche J. WESTOVER, *Thomas Baker*, in *Grove Music Online*, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2088526, 2010 (ultima data di consultazione: 23 novembre 2020) e, più in generale sul repertorio di scena americano, D.L. ROOT, *American Popular Stage Music, 1860-1880*, Belford, Ann Arbor, 1981. Sul poco indagato Jullien, personaggio emblematico per la codificazione dell'idea 'moderna' della figura del direttore d'orchestra, cfr. M. FAUL, *Louis Jullien: musique, spectacle et folie au XIX^e siècle*, Bayonne, Atlantica, 2006.

18. Cfr., ad esempio, *The Naiad Queen* (1841), *Faustus, or The Demon of Dragonfels* (1851), *The Seven Sisters* (1860), tutti andati in scena a New York. Cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., passim; HARDY, *The Black Crook*, cit., p. 456.

19. Proprio in questi termini pittoreschi il cronista del «Clipper» raccontava la corsa al biglietto: «Niblo's is a perfect jam every night, and if you wish to secure any kind of a seat in the lower part of the house you must purchase the same several days in advance» («The New York Clipper», 29 settembre 1866).

2. «Prime ballerine assolute»: un fortunato incidente

Chi erano queste due ‘silfidi’ milanesi del balletto classico e come si trovarono ad agire sulle scene nordamericane, acquistando in breve tempo una straordinaria notorietà dalla East alla West Coast? Perché, contravvenendo al tradizionale curriculum, decisero di attraversare l’Atlantico quando in Europa il balletto romantico, di cui erano fra le massime esponenti, si era assestato nella sua definitiva codificazione fra le principali piazze di Milano e Parigi?²⁰

La fortunata quanto inaspettata carriera nel Nuovo Mondo fu senz’altro agevolata da una non comune intraprendenza e da una straordinaria capacità di adattamento, sia a livello personale che professionale, specialmente considerando la giovane età delle due ballerine.²¹ Il lungo addestramento presso l’Imperial regia accademia di ballo del teatro alla Scala e gli insegnamenti di Carlo Blasis avevano permesso loro di inserirsi in poco tempo nel circuito delle produzioni dei maggiori teatri italiani.²² Da qui, una fortunata carriera

20. Sulla migrazione delle forme letterarie-spettacolari e degli artisti in America nell’Ottocento si veda il già citato numero dei «Cahiers de littérature française» curato da Gianni Cicali ed Elena Mazzoleni. In particolare segnalò i contributi di Francesca Simoncini sulla tournée americana di Adelaide Ristori (*La consécration d’Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité [1866-1868]*, pp. 83-100) e di Anna Maria Testaverde sul ‘viaggio’ dello stile drammaturgico fiorentino (*Histoires de migration dramaturgique sur la scène de la Californie. Le théâtre dialectal florentin*, pp. 141-160).

21. Le due erano quasi coetanee: Maria Bonfanti era nata a Milano nel 1845, Rita Sangalli nell’entroterra della capitale lombarda nel 1849.

22. Nel 1837 Blasis fu chiamato dal governo lombardo-veneto per ricoprire il ruolo di maestro di perfezionamento alla Scuola di ballo dei Regi teatri di Milano, dove rimase fino al 1850. Costantemente affiancato dalla moglie Annunciata Ramaccini, sotto la sua guida si formarono o si perfezionarono i più importanti protagonisti della scena ballettistica italiana e internazionale, che si affidavano a lui sia presso la Scuola dei Regi teatri, sia per l’insegnamento privato. Da ricordare almeno alcune fra le *étoiles* e i coreografi più affermati del secondo Ottocento: Carlotta Grisi, Lucille Grahn, Maria Brambilla alias Sofia Fuoco, Hippolyte George Sornet (Ippolito Monplaisir), Carolina Rosati, Amalia Brugnoli, Fanny Cerrito, Giovanni Casati, Carlotta Brianza, Pierina Legnani, Pasquale Borri, Virginia Zucchi, Giovanni Lepri, Carlotta Brianza. Cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860; G. MONALDI, *Le regine della danza nel sec. XIX*, Torino, Bocca, 1910; V. OTTOLENGHI, *Carlo de Blasis*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1968, vol. 10, pp. 786-789; A. TESTA, *Carlo Blasis*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. 1 (1998), pp. 460-461; F. PAPPACENA, *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Lucca, LIM, 2009; F. FALCONE, *Costruire l’identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)*, in *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France et Italie)*, par F. FRATAGNOLI, M. NORDERA, P. VEROLI, «Recherches en Danse», v, 2016, pp. 1-23.

in ambito internazionale già dopo pochi anni dal debutto ufficiale nei ruoli principali, in particolare a Londra, dove furono acclamate nelle prime parti: la Sangalli ospite stabile all'Her Majesty's Theatre, la Bonfanti al Covent Garden.²³ È proprio a Londra che, sul cammino di entrambe, con modalità diverse ma con esiti identici, si concentrarono alcune particolari coincidenze che convinsero le due ballerine, contravvenendo a ogni razionale logica professionale, ad abbandonare una carriera solidamente tracciata per affrontare l'incognita di un difficile viaggio oltreoceano, alla volta degli sconosciuti palcoscenici nordamericani.

Decisivo fu l'incontro, agli inizi del 1866, con gli impresari newyorkesi Henry C. Barret e Harry Palmer, appena giunti a Londra per reclutare una troupe di ballerini da far esibire l'autunno successivo sul palcoscenico della Academy of Music di New York.²⁴ L'intento era quello di catturare l'attenzione del pubblico americano con la proposta di un grandioso spettacolo, *La Biche au Bois*, in cui la tradizione classica del balletto romantico europeo avrebbe rappresentato il principale richiamo: una sorta di *grand spectacle a entrées* dove le *étoiles* del Vecchio Continente si sarebbero esibite in grandi numeri solistici, a coppia e collettivi in un repertorio ancora poco conosciuto oltreoceano.²⁵ L'attenzione

23. La Sangalli fu allieva di Auguste Hus, ma si perfezionò privatamente nella scuola di Carlo Blasis e della moglie Annunciata. La Bonfanti aveva iniziato l'impostazione con Blasis presso la Regia accademia, per poi proseguire l'insegnamento privato con il maestro, parallelamente al percorso istituzionale alla Scala. La formazione delle due ballerine e la loro carriera europea verrà esaminata in dettaglio nel proseguo della ricerca, come abbiamo detto ancora *in progress*. In questa sede si citano essenziali dati biografici: BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., passim. Molte delle notizie qui riportate sono poi confluite nelle voci bibliografiche curate dalla studiosa per *The International Encyclopedia of Dance* (vol. I, pp. 495-496 e vol. V, pp. 514-515).

24. L'*Opera house*, il più grande teatro di New York, con i suoi più di quattromila posti, era situato nel lato nord della Fourteenth Street. Fu costruito dall'architetto Alexander Saelzler e inaugurato nel 1854 con una rappresentazione della *Norma* di Bellini cantata da Giulia Grisi e Giovanni Matteo De Candia (alias Mario), allora in tournée negli Stati Uniti. La Grisi, famoso soprano e prima Adalgisa della *Norma*, sorella del mezzosoprano Giuditta Grisi, era cugina della celebre *étoile* Carlotta Grisi, musa ispiratrice di Théophile Gautier per il personaggio di Giselle nell'omonimo balletto (1841). Cfr. G. MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Roma, Nuova antologia, 1907; ID., *Cantanti celebri (1829-1929)*, Roma, Tiber, 1929; A. DELLA CORTE, *Cantanti di Bellini*, in ID., *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, UTET, 1951, pp. 526-543; A. SGUERZI, *Le stirpi canore*, Bologna, Bongiovanni, 1978-1988, 2 voll.; I. EMERSON, *Five Centuries of Women Singers*, Westport, Praeger, 2005; *Archivio del Canto. Una raccolta di libri e documenti sul canto lirico e i cantanti*, a cura di M. BEGHELLI (archivi.dar.unibo.it/files/muspe/eng/archivio-del-canto/home/, ultima data di consultazione: 30 settembre 2021). Sull'Academy of Music di New York e sul repertorio operistico ivi rappresentato cfr. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., vol. II, pp. 24-115.

25. Cfr. FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., pp. 4-15; BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 41-42; ROGERS, *Redressing The Black Crook*, cit., pp. 476-477.

dei due scaltri uomini d'affari era poco concentrata sulle eteree figure danzanti del romanticismo dell'Opéra di Parigi e del teatro alla Scala ma piuttosto sulle loro gambe, attrazione di sicuro successo e quindi di lauti guadagni:

Legs are staple articles, and will never go out of fashion while the world lasts. They top the list of the 'Beauties of Nature', and we will gather an array of them that will make even the surfeited New Yorker open his eyes and his pocket and hold his breath in astonishment.²⁶

La Sangalli e la Bonfanti furono subito notate dai due impresari e reclutate come prime ballerine. In poco tempo i loro contratti e quelli del resto della troupe, affidata al coreografo David Costa,²⁷ erano stati predisposti e firmati, le scenografie acquistate e si definivano i preparativi per la traversata.

Nella primavera tutto sembrava ormai organizzato,²⁸ quando un tragico ma 'fortunato' incidente costrinse i managers a un drastico cambiamento di prospettive che portò inaspettatamente le due ballerine milanesi sulle scene acclamate del *Black Crook* al Niblo's Garden. Il 21 maggio, dopo la recita serale

26. Così l'idea di Jarret viene riportata da Whitton, il commercialista di Wheatley presente, come vedremo, alle trattative per il *Black Crook*: WHITTON, 'The naked truth!', cit., pp. 5-6.

27. David Costa (1825-1873), ballerino e coreografo, è uno degli italiani migrati negli Stati Uniti con una carriera che vale la pena indagare. Anche Costa si formò alla scuola di ballo del teatro alla Scala e si perfezionò con Blasis privatamente. Molto presto iniziò la carriera di ballerino nei più importanti teatri italiani ed europei per poi affermarsi come coreografo e maestro di ballo. Lo troviamo al teatro Carolino di Palermo, dove propose creazioni originali e rivisitazioni del repertorio romantico (fra cui una sua *Sylphide* del 1856), a Firenze, dove fu particolarmente attivo (nel 1853 realizzò al teatro della Pergola una *Semiramide* di grande successo), a Roma, a Milano e a Napoli. Ballerino di grande tecnica, di lui erano apprezzati il nitido virtuosismo e la capacità di creare coreografie originali e 'pulite', chiare e geometriche, dalle quali toglieva molti dei pezzi folkloristici (come la polka e il minuetto) che invece erano preminenti nei balletti romantici dell'Opéra. Fu reclutato da Jarret e Palmer insieme alla Sangalli e alla Bonfanti per condurre la Great Ballet Troupe, incarico che seppe onorare con mestiere e invenzione e per il quale fu apprezzato dalla critica e dal pubblico: «Mr. Costa, however, is to be especially congratulated on the success of his directorship of the Ballet» («The New York Daily Tribune», 17 settembre 1866, ora in *Music in Gotham. The New York Scene 1862-75*, www.musicingotham.org, ultima data di consultazione: 13 gennaio 2021). In occasione del *Black Crook* fu partner sia della Sangalli che della Bonfanti, dando prova di grande eclettismo e di straordinarie doti interpretative. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 51.

28. Già ad aprile nelle cronache cittadine si cominciava a parlare della straordinaria produzione di Jarret e Palmer: «'The Black Crook' is the title of an original magical and spectacular drama, in four acts, written by C.M. Barras, and copyrighted, and which is to be produced for the first time at Niblo's in early September, by Manager Wheatley, who promises to place it on the stage in a style of unexampled splendor» («The New York Clipper», 7 aprile 1866).

de *La Juive*,²⁹ un incendio sviluppatosi dal sottopalco dell'Academy of Music distrusse completamente l'interno dell'elegante sala teatrale, privando i due impresari di uno spazio adeguato. Non c'era tempo per cancellare la produzione e gli ingaggi degli artisti dovevano comunque essere corrisposti, ma per ricostruire un nuovo teatro ci sarebbero voluti mesi; trovare in poco tempo uno spazio disponibile che, in più, presentasse le caratteristiche strutturali adeguate a quella particolare tipologia di spettacolo era un'impresa disperata. Fu allora che Jarret e Palmer ebbero l'intuizione di coinvolgere nel loro progetto l'impresario William Wheatley, come abbiamo visto proprietario del Niblo's Garden.³⁰ Wheatley aveva i diritti sul manoscritto di un'opera fantastica di Charles Barras, *The Black Crook*, che non si decideva a produrre perché poco convinto della qualità della drammaturgia, delle sue potenzialità in scena e quindi della sua riuscita; ma allargando la struttura del libretto e ripensandolo radicalmente con i grandiosi balletti della troupe europea di Jarret-Palmer, l'operazione poteva rivelarsi vincente. Joseph Whitton, al tempo *business manager* di Wheatley, convocato dall'impresario per vagliare il manoscritto di Barras e dare un'opinione sulle effettive prospettive finanziarie del progetto, descrisse così l'esaltazione e la concitazione del momento in cui l'intuizione impresariale di Wheatley sovvertiva radicalmente le difficoltà imposte dagli infausti eventi, dando vita a un'impresa ancor più convincente di quella originale de *La Biche au Bois*:

A few days after the agreement was signed between Jarrett & Palmer and Wheatley [...], [he] sent word from his room [...] that he wished to see me. When I entered, he was busily occupied reading a manuscript [...]. Holding up the manuscript in one hand, while he brought the other down on the desk before him with a thwack that made the chandelier-drops rattle, he said, or, rather, shouted: "My boy, congratulate me; I have a fortune here". [...] I took the manuscript and read upon the cover, in bold script letters, the words: THE BLACK CROOK, by Charges M. Barras [...]. Patiently did I devote myself to the task, and soon saw what Wheatley had already seen, *that here was the very piece to fit the Ballet*, a clothesline, as it were, on which to hang the pretty dresses, *besides affording abundant opportunities for scenic display*. True, *there was no originality in the plot, if it had a plot at all*, being a medley made up of the Naiad Queen, Undine, Lurline, and two or three other spectacular dramas of like nature. Still, *originality was a matter of little moment. It was just the wanted piece in every other respect, and, if*

29. *Grand opéra* in cinque atti su libretto di Eugène Scribe e musiche di Jacques Fromental Halévy. Questo tipo di rappresentazione in programma sulle scene dell'Academy dimostra l'ampiezza del teatro e le capacità degli apparati strutturali destinati alla rappresentazione, che ne facevano l'ideale candidato per ospitare la grandiosa produzione de *La Biche au Bois*.

30. Cfr. FREDLEY, *The Black Crook*, cit., pp. 4-5; ROGERS, *Redressing The Black Crook*, cit., p. 477; BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 42-43.

the plot had no originality, the title certainly had enough of it to insure, as I thought, the success of the play. “Well”, asked Wheatley [...] “what do you think of it?” “Think of it? Well, my opinion is *you’ll never find another piece so near to what you want*”.³¹

La genesi del primo musical americano³² non si configura, quindi, come un evento programmato ma prende forma senza premeditazione, in pochi giorni, grazie a una serie di coincidenze imprevedibili, incontri fortuiti, eventi rovinosi e soluzioni disperate, che ne definirono la fortuna nel tempo. La determinazione e la capacità di adattamento, il dinamismo e il senso pratico, l’abilità nella riorganizzazione, la lungimiranza nel valutare lucidamente un percorso allettante ma rischioso e nel saper interpretare le aspettative del pubblico, l’atteggiamento intrepido di fronte a prospettive ignote, furono questi i talenti degli ‘attori’ principali dell’impresa: la cordata Jarret-Palmer-Whitley, le *premières danseuses* Bonfanti e Sangalli, il coreografo Costa e il suo corpo di ballo.

Il 21 agosto 1866 la troupe approdò a New York. I nomi di Rita Sangalli e Maria Bonfanti primeggiavano sulle locandine affisse a Broadway e, dopo

31. WHITTON, ‘*The Naked Truth!*’, cit., pp. 9-11 (corsivi miei). La testimonianza di Whitton, da considerarsi per molti versi evidentemente tendenziosa, è una fonte cruciale per comprendere il sistema impresariale americano e le capacità dei managers di prevedere e interpretare le aspettative del pubblico e conciliarle con le proprie necessità produttive e gli esiti di guadagno. Sul sistema produttivo dello spettacolo nordamericano cfr. M.B. LEAVITT, *Fifty Years in Theatrical Management*, New York, Broadway, 1912; C. SMITH, *Musical Comedy in America*, New York, Applause, 1950; B. BARKER, *The Dancer vs. the Management in Post-Civil War America*, «Dance Chronicle», II, 1978, 3, pp. 172-187; D.L. RINEAR, *Stage, Page, Scandals and Vandals: William E. Burton and Nineteenth-century American Theatre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.

32. La storiografia di settore è divisa sul considerare *The Black Crook* il primo esempio di musical americano; le questioni sono molte e non è questo il contesto in cui affrontarle. Mi limito qui a rimandare al saggio di ROGERS, *Redressing the Black Crook*, cit. A nostro avviso, e non solo per il caso specifico, vale la pena ascoltare la voce dei contemporanei e storicizzare lo spettacolo all’interno del suo originale contesto socio-culturale e non analizzando e interpretando le fonti alla luce non di un’ottica ‘moderna’ a noi affine ma spesso fuorviante. In questo senso la cinica visione di Whitton può suggerire la più corretta e, come spesso accade, la più semplice prospettiva interpretativa, che non è quella dell’originalità o meno della drammaturgia, dei numeri scenotecnici o del repertorio coreutico, spesso messa sul banco dai critici detrattori dei nostri tempi, ma dell’efficacia dell’intera ‘sovrastuttura’, cioè la complessità e la solidità dell’apparato spettacolare nel suo insieme, in perfetta sintonia con le aspettative e le necessità del pubblico del tempo che, non a caso, supportò fedelmente lo spettacolo per più di quattrocento repliche: *its superstructure now was so strongly underpinned by popular support [...]. I have said nothing of the literary merits of the Crook, for the best of reasons – it had none. This, however, is no serious fault. Elegant writing, with its daintily picked words and smooth-flowing sentences, is all well enough in its place; but that place is not in the drama of this prosy, money-grabbing age* (WHITTON, ‘*The Naked Truth!*’, cit., p. 32. Corsivi miei).

pochi giorni di prove, le due ballerine fecero il loro debutto sul palcoscenico del Niblo's:

PREMIER DANSEURS ASSOLUTE [sic]:

Mlle. Marie Bonfanti, from the Grand Opéra, Paris and Covent Garden Theatre, London.

Mlle. Rita Sangalli, from the Grand Opéra, Berlin, and Her Majesty's Theatre, London.

Their first appearance in America.³³

3. «Girls, nothing but a wilderness of girls»

Beautiful bare-legged girls hanging in flower baskets; other stretched in groups on great seashells; other clustered around fluted columns; others in all possible attitude; girls, nothing but a wilderness of girls, stacked up, pile on pile, away aloft to the dome of the theatre diminishing in size and clothing, till the last row, mere children, dangle high up from invisible ropes, arrayed only in a camisa. The whole tableau resplendent with columns, scrolls, and a vast ornamental work, wrought in gold, silver and brilliant colours – all lit up with gorgeous theatrical fires, is the wonder of the Arabian Nights realized.³⁴

Il sagace commento di Mark Twain, che assistette allo spettacolo newyorke-
se nel 1868, faceva eco alle critiche che si rincorrevano sulle colonne di alcuni
quotidiani della città, contraltare allo straordinario concorso di pubblico che,
a due anni dal debutto, non accennava a diminuire. I produttori dello spetta-
colo cavalcavano l'onda di questa notorietà, cinicamente consapevoli che essa,
nel bene e nel male, era lo specchio del trionfo della loro creazione; di fatto,
più le critiche si ergevano in allarmate considerazioni moralistiche, più il Ni-
blo's Garden faceva il tutto esaurito sia nelle recite serali sia nelle *matinées*.³⁵

33. Dalla locandina dello spettacolo (ivi, pp. 29-31). Cfr. anche FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 6.

34. M. TWAIN, *Mark Twain's Travels with Mr. Brown*, New York, Russel & Russel, 1971, pp. 84-86. Cfr. STILL, *Mirror for Gotham*, cit., p. 176 e ROGERS, *Redressing the Black Crook*, cit., pp. 483-484. Su Mark Twain spettatore del *Black Crook* e cronista di teatro si v. G.V. VEST, *The Development of the Mark Twain Persona in the Early Travel Letters*, «Mark Twain Journal», xx, 1980-1981, 3, p. 15; L. ZIFF, *Mark Twain*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 33.

35. Già il 6 ottobre, a poche settimane dal debutto, il «New York Clipper» avvisava della necessità di prenotare i posti con almeno una settimana di anticipo: «brilliant success of the gorgeous spectacular drama, the Black Crook, introducing Jarret & Palmer's Great Parisian Ballet Troupe, Marie Bonfanti, Rita Sangalli and fifty danseuses from the principal European Theatres. Seats accured sic days in advance». Inoltre l'annuncio informava della possibilità di

Fra gli esempi più originali merita di essere ricordato l'accurato ammonimento del «New York Herald», testata particolarmente accanita contro Wheatley, giudicato colpevole di aver traviato gli onesti cittadini di New York e di aver instaurato l'insidioso regno del *Black Crook*: «let all husbands and parents and guardians who value the morals of their wives, their daughters, and their wards, bear a watchful eye on their charges, and keep them from out the walls of Niblo's Garden during the reign of the Black Crook».³⁶

Il nodo nevralgico dell'animosa *querelle* erano le attrazioni principali del Niblo's: il *corp de ballet*, le *coriphées* e le *premières* Sangalli e Bonfanti, seduzioni danzanti esaltate dai costumi sfarzosi e succinti e dalle grandiose scenografie. Uno spettacolo visivo e sensoriale, puro intrattenimento: «a spectacular sensation».³⁷ Così lo avevano lucidamente pensato Jarret, Palmer e Wheatley, che avevano stravolto il libretto di Barras per renderlo un alveo di numeri di alto livello spettacolare, un filo dove venivano appesi, come tante mollette da bucato (o mollette senza vestiti di cui parlare) i corpi di centinaia di ragazze:

The success of "The Black Crook" was at that time unparalleled in our stage annals. "The Black Crook" was merely a spectacular sensation with the finest scenery of its kind ever shown in this country and the ballet was the great attraction; for what was called "the play" was only a thread whereon were strung, like so many clothespins, – or pins without clothes to speak of, – the limbs of about one hundred girls.³⁸

usufruire delle *matinées*, che Wheatley aveva cominciato a programmare ogni sabato al prezzo ridotto di un dollaro, per dare la possibilità a chi abitava lontano dal distretto di Broadway, o addirittura fuori dalla città, di poter assistere allo spettacolo senza essere costretto a una corsa al biglietto nelle ore serali: «special Announcement – In order that families and residents from suburban cities may avoid the great rush at night, and have an opportunity of witnessing this, the Greatest Dramatic Spectacle of the age, produced at an expense of fifty thousand dollars, Mr. Wheatley respectfully announces Grand Matinée every Saturday, commencing at 1 o'clock, on which occasion the price will be one dollar to all part of the house» («The New York Clipper», 6 ottobre 1866).

36. WHITTON, 'The Naked Truth!', cit., p. 25. Lo stesso Whitton riportava nel suo *pamphlet* un'appendice pittoresca delle colonne infiammate dei giornali, facendone una sagace raccolta a futura memoria del trionfo dello spettacolo. Egli dedicò almeno una decina di pagine, delle trenta totali, a descrivere le invettive di certa stampa e, naturalmente, della comunità protestante più bigotta della città. Accanto ai sensazionalistici commenti dell'«Herald» c'era la stampa più moderata, fra cui il «New York Times» e il «New York Clipper», che, al contrario, come abbiamo visto, lodavano l'impresa del Niblo's, riconoscendo alla produzione il merito di aver proposto un grandioso allestimento e apprezzando esplicitamente l'indubbio *appel* delle ballerine europee e delle coreografie da loro interpretate con costumi esotici e seducenti.

37. BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 203.

38. Ibid.

Il manoscritto di Barras fu trasformato in uno spettacolo in quattro atti, ognuno dei quali prevedeva almeno due *grand ballets* e diversi numeri coreutici che permettevano alla Sangalli e alla Bonfanti di esibirsi nel loro repertorio classico, da sole o nelle coreografie d'insieme ideate da Costa per la «Great Parisian Ballet Troupe» e per le *coriphées*. Nella maggior parte dei casi i balli avevano poco a che fare con la vicenda messa in scena dagli attori; essi piuttosto rappresentavano la parte veramente originale dello spettacolo e permettevano al pubblico di allontanarsi piacevolmente dalle intricate, banali e alquanto ridicole disavventure di Amina e Rudolph. Già dalle prime repliche i produttori avevano compreso la potenzialità di questi *divertissements* e, di fatto, per assecondare ancora di più il piacere del pubblico, cominciarono a operare numerosi tagli alle parti recitate e ad aggiungere altri momenti danzati.³⁹ I cronisti non avevano dubbi sulle scelte vincenti di Wheatley e sulla riuscita della produzione, che portava in scena quella meraviglia, quella ricchezza e quella varietà che erano emblematiche della New York del tempo: «it is well worth seeing, as it is decidedly the event of this spectacluar age».⁴⁰

Le vere stars delle serate al Niblo's erano senza dubbio le due ballerine italiane: con le loro esibizioni di alto profilo accademico ottenevano sempre il plauso della critica, che sapeva coglierne le diverse caratteristiche stilistiche, alimentando una leggendaria rivalità verosimilmente già innescata sulle scene londinesi. Della Bonfanti si lodavano il personale snello e armonico, la grazia e la leggerezza del portamento e dell'esecuzione, «petite, beautifully formed, as light as a feather, as graceful as a swan» (fig. 4); della Sangalli si ammiravano le doti virtuosistiche, la velocità della tecnica *terre à terre* e la conturbante sensualità, «a voluptuous dancer and quick in action» (fig. 3).⁴¹ Le capacità tecniche e interpretative delle due ballerine potevano essere ammirate tutte le sere nel *Pas des Fleurs* del primo atto, dove davano vita a una vera e propria gara di bravura sulle punte, mentre il corpo di ballo le circondava con una coreografia di ghirlande fiorite;⁴² oppure nella scena marittima del regno di Stalacta

39. I tagli, anche di intere scene, all'interno degli atti furono necessari anche per diminuire la durata dello spettacolo; al posto dei brani recitati furono probabilmente inserite altre danze, meno impegnative dei dialoghi e più snelle: «on the second night the pandemonium and other scene was cut out and the forty minutes wait between the acts on the first night were considerably shortened, which brought the piece to a close at twelve o'clock. It now terminates at eleven o'clock or a little after» («The New York Clipper», 22 settembre 1866).

40. «The New York Times», 13 settembre 1866.

41. «The New York Clipper», 22 settembre 1866.

42. «Mlle. Bonfanti, the *premier danseuse*, [...] with Mlle. Sangalli [...] was *encored* twice during the *Pas de fleurs*» («The New York Times», 13 settembre 1866). «The performance more than equalled the expectation. The first act was noteworthy almost entirely from the beautiful spectacular display and fine performances of the ballet corps. The large ballet corps won the princi-

del secondo atto – la più singolare per i costumi e per le scenografie –, dove tutte le ballerine si trasformavano in creature anfibie e danzavano nell'acqua argentata, in una grotta di stalattiti: «the Grotto of Stalacta, which is dazzling with stalactic glories and living loveliness; from this rises a bed of coral, falling from which is a perfect cataract of silver water, with nymphs disporting in the bath».⁴³ In questa cornice meravigliosa la Sangalli si distingueva in un *Pas de Naiade* dove, insieme a tutto il *corp de ballet*, scivolava sulle acque del lago con numeri di alto virtuosismo:

The best one, we think, in an artistic point of view, is that which closes the second act. A vast grotto is herein presented, extending into an almost immeasurable perspective. Stalactites descend from the arched roof. A tranquil and lovely lake reflects the golden glories that span it like a vast sky. In every direction one sees the bright sheen or the dull richness of massy gold. Beautiful fairies, too, are herein assembled – the sprites of the ballet, who make the scene luxuriant with their beauty.⁴⁴

Le azioni degli attori-cantanti e la drammaturgia di Barras, invece, ottenevano scarsa attenzione.⁴⁵ L'interesse del pubblico era interamente focalizzato sulle magnifiche scene, sulla piacevole e sensuale visione del corpo di ballo, che dava vita a spettacolari coreografie sapientemente coordinate da Costa,⁴⁶ e sulla bravura delle due prime ballerine assolute, apprezzate per l'alta qualità della loro danza:

Such a vision of beauty has rarely been seen on any stage [...]. Mlle. Bonfanti, the queen of the dancing troupe, won favor from the first. She is as pleasing in her manner as she is marvelously accomplished in her profession. Mlles. Sangalli, Regal and Delvas were almost as well received.⁴⁷

pal attention – and in personal charms, and in the beauty and gracefulness of their movements – excelled any similar corps ever brought to this country» («New York Post», 13 settembre 1866).

43. «The New York Clipper», 22 settembre 1866. Il cronista della testata lodava la bellezza della scena e dei costumi, che da soli valevano il prezzo del biglietto, anche se l'illuminazione, evidentemente non ben calibrata, non rendeva adeguatamente merito alla vivacità e alle sfumature dei colori: «this scene is certainly magnificent and is alone worth the price of admission; though very costly, it does not begin to show off its real expense, owing to the colours not being as brilliantly brought out as they might be».

44. Recensione del «New York Tribune» del 17 settembre 1866, ora in FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 8.

45. «The interest in the acting was, however, quite subordinate» («New York Post», 13 settembre 1866).

46. «The scenic effects and the ballet corps were the great objects of attention and at each stage of the performance were most heartily admired and frequently applauded» (ibid.).

47. Ibid. Betty Regal era una ballerina inglese, anche lei alla sua prima esperienza americana, ingaggiata da Jarret e Palmer all'Opéra di Parigi. Rose Delval e la sorella facevano parte del gruppo delle *coryphées*.

Nella stupefacente visione offerta da Wheatley e soci, la Bonfanti, meno solida nella tecnica virtuosistica ma dalle straordinarie capacità espressive, si assicurò il numero di maggior successo dello spettacolo, infiammando il pubblico del Niblo's nella conturbante interpretazione della *Demon Dance* (sempre nel secondo atto), mentre era in scena con le corifee e con Costa. Sebbene la coppia principale si presentasse nel *pas de deux* con costumi eccentrici ma 'appropriati', le quattro ballerine di supporto, grazie alla prorompente sensualità dei corpi 'nudi', che le esigue vesti esaltavano, e alle provocanti *attitudes* coreutiche, mandavano in visibilio gli spettatori presenti:

But this sight was nought to the "Pas de demon" / Danced by four of the loveliest fays of the trough / In costume so simple, becoming and charming, / That if by our ladies 't were worn, their alarming / Extravagant wardrobes could be with much ease / Reduced to silk tights, puff drawers and chemise.⁴⁸

Tale fu il successo della danza di Mademoiselle Marie che gli impresari, cinici esperti del mestiere e acuti conoscitori delle reazioni del pubblico,⁴⁹ decisero di affiggere una scaletta fuori dal teatro dove era indicata l'ora esatta della entrata in scena della Bonfanti e delle *demon's girls*, in modo che gli spettatori, vista anche la lunghezza dello spettacolo, potessero entrare in sala al momento giusto per godere della conturbante visione della scena *clou* del *Crook*:

Managers has also published a "timetable" showing at hour a lover of natural beauties may drop in, take a peep at his favourite scene, or dance, or leg or something and after enjoying the sight, return to the bosom of his family. We find that "9:30" is a favourite hour, for it is at that time that the "Demon Dance" eventuates; we should like to have a cellar full of such demons to play with.⁵⁰

48. «The New York Clipper», 22 settembre 1866. La recensione dello spettacolo comincia con un anonimo componimento in versi, «Ye Black Crook. A Legend of Niblo's. By 'Our Own Artist'», un'ode celebrativa dello spettacolo che anticipa l'articolo vero e proprio. Per una sintetica descrizione dei balli si veda anche BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 51-52, 58-60. Due delle provocanti corifee della *Dance of Demon* erano le «Mlles. Zuccoli e Lusardi», provenienti dal teatro alla Scala. Cfr. FREEDLEY, *The Black Crook*, cit., p. 6.

49. «It affords sufficient proof that if Mr. Wheatley has spent his money lavishly, he knows how to spend it to the best purpose» («New York Post», 13 settembre 1866).

50. «The New York Clipper», 29 settembre 1866. Dalla *time table* si ricava l'ordine dei numeri di maggior richiamo: «Time Table. Overture: 7:30; Curtain Rises: 7:35; Sabot Dance and Ballet de fleur: 7:45; Incantation Scene: 8:10; The Grotto of Stalacta: 9:00; Pas de Naiad and Undine Ballet: 9:15; Dance of the Mermaids: 9:25; Demon Dance: 9:35; Crystal Cascade: 9:50; Moonlight Garden Scene: 10:35; Amazonian Dance and March: 10:15; Grand Transformation Scene: 10:50; Performance Terminates: 11:05» (*Music in Gotham*, cit.).

Se l'apprezzamento da parte della componente maschile del pubblico fu in-
condizionato, il famigerato «*pas de Demons, in which the demons, who wear
no clothes to speak of*»⁵¹ non tardò a scatenare le furie della New York puritana
che, come abbiamo già visto, si scagliò contro la corruzione morale fomentata
dalla visione del *Crook*. Nelle pagine di alcune testate e nei sermoni infiam-
mati dei pulpiti delle più radicali istituzioni religiose della città, gli anatemi si
rincorrevano nelle forme più pittoresche: si intimidiva l'eventuale spettatore
scomodando esempi terribili di castigo divino tratti dalla sacre scritture, co-
me l'evocazione della distruzione di Broadway, moderna Sodoma,⁵² oppure si
raccomandava, nel caso si fosse decisi a varcare le soglie del teatro contro ogni
assennata condotta, di procurarsi occhiali oscurati per non vedere le scene in-
decenti offerte dalle gambe delle ballerine: «*if any of the Herald's readers, in
spite of its warnings and advice, are determined to gaze on the indecent and
dazzling brilliancy of the Black Crook, they should provide themselves with
a piece of smoked glass*». ⁵³

Le accorate raccomandazioni a disertare il Niblo's non solo non furono ef-
ficaci, ma sortirono l'effetto opposto. Già nelle prime settimane di repliche fu
evidente il lungo, straordinario successo della produzione, la cui program-
mazione in teatro non dipendeva più dall'incognita del gradimento del pubbli-
co – che non si poneva –, ma esclusivamente dalla volontà degli impresari di
mantenerlo sulle scene fino a quando lo avrebbero ritenuto necessario: «*Mr.
Wheatley has made an unqualified success. The 'Black Crook' can be profita-
bly kept on for a hundred nights if Mr. Wheatley sees fit to continue it for so
long*». ⁵⁴ Gli sbalorditivi numeri raccolti dallo spettacolo in termini di pubblico
dettero ragione a questa previsione e superarono anche le aspettative di Whe-
atley e soci: *The Black Crook* rimase ininterrottamente in scena a Broadway per
più di quindici mesi e chiuse solo il 4 gennaio 1868 dopo ben quattrocento-

51. «The New York Times», 13 settembre 1866.

52. «We can imagine there might have been in Sodom and Gomorrah such another place
and scene [...] just before fire and brimstone rained down upon them and they were buried in
the ruins» (WHITTON, *The Naked Truth!*, cit., p. 25).

53. Ibid. Si legga ancora: «nothing in any other Christian country, or in modern times, has
approached the indecent and demoralizing exhibition at Wheatley's Theatre in this city. The
Model Artists are more respectable and less disgusting, because they are surrounded with a sort
of mystery – something like a veil of secrecy – which women do not look behind and which
men slip in stealthily to see. But the almost nude females at Wheatley's are brought out boldly
before the public gaze. Of course, Wheatley is making money. It is just such a spectacle as will
make an excitement and draw those crowds of loose characters and people with morbid, pru-
rient tastes, which may be found in all large cities [...]. Nothing, as we said, has been witnessed
in a theatre in Modern times so indecent as this spectacle» (ivi, pp. 23-24).

54. «New York Post», 13 settembre 1866.

settantacinque repliche. Dopo New York lo spettacolo fu portato in tournée per molti anni nelle principali città americane della East e della West Coast, con diverse varianti e con interessanti e originali riallestimenti,⁵⁵ e fu periodicamente riproposto sulle scene del Niblo's. Oltre a consegnare una duratura notorietà a tutti i protagonisti, con la loro audace impresa Jarret, Palmer e Wheatley ebbero per primi il merito di inserire nella tradizione spettacolare americana il balletto della scuola accademica europea, rendendolo finalmente popolare.⁵⁶ Rita Sangalli e Maria Bonfanti furono parte fondamentale di questo processo di osmosi e di codificazione, contribuendovi ciascuna con le proprie specificità.

La loro avventura nel Nuovo Mondo non terminò con la prima stagione del *Black Crook*. Le due *premières danseurs* andarono incontro a destini diversi ma entrambe ottennero dalla permanenza in America un successo e una visibilità che permise loro di proseguire una brillante carriera: la Sangalli rientrando dopo quattro anni in Europa e la Bonfanti rimanendo negli Stati Uniti per il resto della vita.⁵⁷ Due pioniere del balletto classico nel Nuovo Mondo, straordinarie nella loro capacità di adattamento ai sistemi produttivi americani e alle richieste di un pubblico completamente diverso da quello dei templi della danza accademica europea. La loro impresa, seppur eroica, sarebbe stata

55. Fra i tanti si ricorda anche la versione cinematografica del 1916, prodotta dall'americana Kalem Company, per la regia di Robert Vignola, la sceneggiatura di Phil Lang da Barras e le coreografie di Julian Alfred. Il ruolo del *Black Crook* Hertzog era interpretato dall'attore E.P. Sullivan, che aveva già portato il personaggio sulle scene nelle repliche dello spettacolo *on-stage*. Al suo fianco Gladys Coburn (Amina), Roland Bottomley (Rudolph), Henry Hallem (Wolfenstein) e Mae Thompson (Stalacia, the Fairy Queen). Cfr. *The American Film Institute – AFI. Catalogue*, www.aficatalog.afi.com (ultima data di consultazione: 10 gennaio 2021).

56. «Jarret & Palmer can claim to have brought the credit of having popularized the ballet in this country» (BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., p. 203).

57. C'è molto da indagare sulla carriera e sulla vita delle due ballerine italiane e ne daremo conto in altra sede. Qui basti dire che la Sangalli rimarrà per quattro anni in America, riuscendo a perfezionarsi sia nella sua straordinaria tecnica sia cimentandosi come coreografa e creatrice di spettacoli, arrivando intelligentemente a conciliare il repertorio della tradizione americana con le rigide regole del balletto classico. Rientrata in Europa nel 1870, sarà reintegrata con successo nel tempio del balletto parigino dell'Opéra, interpretando importanti coreografie e collaborando alla loro creazione. Valga l'esempio di *Sylvia ou La Nympe de Diane* del 1876. Da citare anche la sua prefazione al libretto di George Duval *Terpsichore, petit guide à l'usage des amateurs de ballets*, dove la ballerina lascia un interessante testamento coreutico. La Bonfanti trasformerà la tournée americana nella sua seconda vita personale e professionale; rimarrà infatti negli Stati Uniti, continuando la sua carriera sulle scene dei maggiori teatri americani dove si manterrà fedele al repertorio coreutico romantico e alla tecnica classica, senza scendere a compromessi con la tradizione americana e con le sue istanze più moderne. Dopo essere stata prima ballerina della New York Metropolitan Opera House, nel 1892 aprirà una scuola di ballo a New York, dove insegnerà fino alla morte.

superata da quella ‘leggendaria’ di Giuseppina Morlacchi, giovane *étoile* acclamata nei più prestigiosi palcoscenici europei e sbarcata a New York nel 1867 per insidiare il primato del *Black Crook*.

4. ‘*The Devil’s Auction*’ vs ‘*The Black Crook*’: la creazione di un mito americano

Allieva di Augusto Hus e Blasis all’Imperial regia accademia di ballo del teatro alla Scala, Giuseppina Morlacchi (nata a Milano nel 1836) è presente dal 1852 fra le fila delle allieve nel corpo di ballo del teatro milanese, reparto nel quale si esibì in numerose rappresentazioni.⁵⁸ Poco si sa del suo debutto nei ruoli principali, forse da collocare nel 1856 al teatro Carlo Felice di Genova.⁵⁹ Le sue prime esibizioni come solista dovettero avere un’ampia eco sia fra il pubblico sia fra i professionisti del settore perché di lì a poco la Morlacchi iniziò a disertare le scene italiane per esibirsi nei principali teatri europei. In poco tempo si rivelò come una delle interpreti più acclamate del panorama coreutico contemporaneo. Benjamin Lumley, direttore dell’Her Majesty’s Theatre di Londra, la convocò nel 1856-1857 come solista ospite e sulle scene londinesi la Morlacchi si esibì per lungo tempo e a più riprese, cimentandosi in

58. Si vedano: *Diavoletta, ballo fantastico in cinque atti* (1852); *L’Araba, azione mimico-danzante in cinque atti* (1853); *Esmeralda, azione romantica in cinque parti* (1854); *Il diavolo a quattro, azione coreografica in 4 parti* (1855), che sembra essere la sua ultima apparizione nelle fila delle allieve.

59. Forse in *Faust*, gran ballo fantastico diviso in due epoche e sette quadri di Jules Perrot. L’attribuzione non è certa, la troviamo in BAKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 112, ma al momento non è suffragata da fonti, né sul luogo né sul balletto. È molto probabile che, se davvero si pensa al *Faust* di Perrot, la Morlacchi avesse interpretato una delle riduzioni che circolavano al tempo, probabilmente quella di Domenico Ronzani (con il titolo omonimo o con quello alternativo de *L’alchimista, gran ballo fantastico diviso in sette quadri*) o di Filippo Termanini. Dopo il debutto alla Scala, il 12 febbraio 1848 (interpreti: l’*étoile* austriaca Fanny Elssler, Margherita; Jules Perrot, Mefistofele; Effisio Catte, Faust; Caterina Costantini, Bambò, regina della tregenda), il lungo ballo di Perrot fu infatti drasticamente ridotto per essere adattato ai gusti del pubblico italiano. Cfr. J. PERROT, *Faust, gran ballo fantastico diviso in due epoche e sette quadri da rappresentarsi nell’Imperial regio teatro alla Scala il carnevale 1848*, Milano, Valentini, 1848, p. 4. La prima scaglieria del *Faust* è interessante perché nelle fila delle «prime ballerine di mezzo carattere» troviamo la sorella maggiore di Giuseppina, Teresa Morlacchi, anch’essa discepola di Blasis, che fin da giovanissima aveva cominciato a esibirsi fra le «allieve» della scuola di ballo nelle creazioni del teatro alla Scala, per poi assurgere in poco tempo ai ruoli principali *démi-caractère*. Invece nell’edizione veneziana del 1851 abbiamo fra i primi ruoli (Marta, amica di Margherita) l’altra sorella di Giuseppina, Angiolina Morlacchi, anche lei *démi-caractère*, probabilmente di poco maggiore di Teresa e con lei a lungo attiva sulle scene scaligere. Come vedremo, a carriera conclusa Angiolina deciderà di abbandonare l’Italia per raggiungere Giuseppina negli Stati Uniti. Cfr. C. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, 2014, voce curata per l’*Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMATI)* ideato e diretto da Siro Ferrone: amati.fupress.net.

repertori diversificati: *musical theatre*, pantomime e *incidental ballets* delle serate dedicate ai melodrammi.⁶⁰ L'impresario non era nuovo a tali intuizioni. Da quando aveva preso la direzione dell'His Majesty's Theatre (poi Her Majesty's) era stato particolarmente abile a reclutare le ballerine europee di maggior successo, riuscendo a individuare quelle più promettenti, per ospitarle sulle scene inglesi prima della loro notorietà e arrogarsi così il merito della loro consacrazione artistica. Sue 'conquiste' erano state la Taglioni, Carolina Rosati e Carolina Pocchini, scritturate per aumentare il prestigio dell'offerta ballettistica del teatro; fra le esordienti, che Lumley ricercava in particolare nella scuola e sulle scene del teatro alla Scala, ci fu la Morlacchi. Vale la pena leggere le considerazioni dello stesso Lumley sulla supremazia delle ballerine italiane rispetto a quelle di scuola francese e, di conseguenza, sul primato del circuito peninsulare, particolarmente evidente nella fucina dell'accademia scaligera:

The promise of attraction in the *ballet* department had been enormously increased. The list of names of choreographic excellence and fame extended to a length which passed all previous limits. In addition to Rosati and Marie Taglioni, the popular favourites, and other *danseuses* who had distinguished themselves during the previous season, were now to come Mademoiselle Pocchini, one of the most celebrated *ballet* stars of Italy, whose talents and charm had so much struck me on my first witnessing her performance at Milan, and Mademoiselles Rolla, Brunetti, Salvioni, Morlacchi, Karliski and Pasquali, all aspirants for the first time for English honours [...]. For Italy, who had lost her supremacy of song, now outshone France as the nursery for dancers.⁶¹

Il reclutamento delle ballerine nostrane faceva parte di un progetto più ampio che riguardava il riassetto dell'intero dipartimento coreutico dell'Her Majesty's Theatre. Di questo progetto di riqualificazione faceva parte anche la chiamata di Domenico Ronzani e di altri nomi illustri.⁶² Ronzani era già affermato ballerino, ma anche apprezzato coreografo presso i principali teatri italiani, in particolare alla Scala, dove aveva curato il riallestimento di diversi

60. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 11-112.

61. B. LUMLEY, *Reminiscences of the Opera*, London, Hurst and Bluckett, 1864, pp. 401-402. Insieme alla Morlacchi Lumley parla di Teresa Rolla, Luigia Brunetti, Guglielmina Salvioni e Carolina Pasquali, queste ultime due compagne della Morlacchi nel corpo di ballo delle allieve della scuola del teatro alla Scala.

62. «Nor only were the celebrated *maitres de danse* and *ballet-composers* Ronzani and Paul Taglioni again engaged, but to this strong force was added Monsieur Massot, the favourite arranger of the *ballets* of the Opera of Madrid; also Monsieur Petit, long known as a charming choreographic composer of the English stage» (ibid.). Lumley guardava dunque con interesse al panorama coreutico estero, ma disertava clamorosamente la piazza parigina, a conferma delle sue affermazioni sul primato di altri contesti. Interessante il riferimento a quello iberico e alla piazza di Madrid.

‘capolavori’ del balletto romantico.⁶³ Fu anche compagno di avventura della Morlacchi nell’esperienza americana, che per la giovane ballerina ebbe inizio in Portogallo e più precisamente a Lisbona nel 1867.

Nella capitale portoghese la danzatrice, reduce da una fortunata tournée in Spagna che l’aveva vista trionfare sulle scene del teatro Reale di Barcellona, ebbe modo di conoscere l’impresario americano John De Pol: un incontro destinato a cambiarle la vita e la carriera.⁶⁴ De Pol, come prima di lui Jarret e Palmer, si trovava in Europa per ingaggiare ballerine e ballerini di accademia, oltre a coreografi e scenografi, per farli esibire negli Stati Uniti, a conferma di una linea di relazioni e di una rotta professionale che sembra ormai stabilizzata.⁶⁵ L’intento dell’impresario era quello di scritturare il maggior numero possibile di *étoiles* europee per portarle a New York, dove era in preparazione uno spettacolo musicale da lui stesso ideato: *The Devil’s Auction or The Golden Branch*.⁶⁶ Nelle sue intenzioni questo grandioso allestimento in stile *burlesque/extravaganza* avrebbe dovuto fare concorrenza a *The Black Crook* che, come abbiamo visto, stava celebrando il primo anno di repliche con straordinario successo. Come prima di lei Sangalli e Bonfanti, anche la Morlacchi è all’inizio di una carriera promettente e nonostante questo accetta la proposta di De Pol, avventurandosi in un’impresa alquanto temeraria e con poche garanzie di successo. Una scelta che si rivelerà determinante per la sua crescita professionale,

63. Ricordiamo il lavoro di adattamento per i lavori di Jules Perrot (oltre che per quelli di Cortesi e Monticini), in particolare il *Faust*, di cui abbiamo precedentemente parlato, e *Esmeralda*, nel quale fu coprotagonista nel ruolo di Frollo insieme a Fanny Elssler nel riadattamento scaligero del 1844. Cfr. B. BARKER, *Domenico Ronzani*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. v, pp. 403-404.

64. Cfr. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit. L’avventura americana della Morlacchi è ancora da indagare. In questa sede diamo conto delle prime acquisizioni sulla carriera statunitense della ballerina, che troveranno più ampia trattazione in una apposita pubblicazione.

65. Cfr. B.M. BARKER, *The Case of Augusta Sohlke vs. John De Pol*, «Educational Theatre Journal», xxx, 1978, 2, pp. 232-239. Il tentativo di De Pol, di Jarret, di Palmer, e di tanti altri impresari americani, mirato a importare e stabilizzare negli Stati Uniti la cultura del balletto classico europeo al momento non produsse esiti duraturi. Solo a partire dalla terza decade del Novecento comincerà a profilarsi l’effettiva possibilità di creare un filone parallelo a quello della danza libera e della *modern dance*. Si pensi alle reiterate esperienze di Fokine, dal 1919 a New York, dove fra alti e bassi cercò di instaurare una tradizione classica e a quelle di George Balanchine, che riuscirà definitivamente a consolidarla insieme a Lincoln Kirstein con la fondazione della School of American Ballet (1934), poi con la Ballet Society (1946), che dal 1948 rifonda come New York City Ballet. Cfr. L. KIRSTEIN, *Thirty Years: The New York City Ballet*, New York, Knopf, 1978; T. SCHOLL, *From Petipa to Balanchine*, New York, Routledge, 1994.

66. Su libretto dello spagnolo Arturo Cuyás Armengol e musiche del francese Auguste Predigam. Lo spettacolo andò in scena a New York fino al 14 dicembre 1867. La Morlacchi danzò in tutte le repliche.

come interprete e come coreografa: l'impresario aveva correttamente intuito le sue potenzialità personali e artistiche, efficacemente sfruttabili oltreoceano nella proposta di un ideale 'esotico' di italianità.

Nel rispetto di quanto pattuito, il 3 ottobre 1867 la Morlacchi debuttò nell'*opening* del *Devil's Auction* al Banvard's Museum di Broadway⁶⁷ con la troupe guidata da Ronzani, reclutato *in loco* dall'impresario. Quest'ultimo aveva infatti preceduto di diversi anni l'arrivo della Morlacchi in America. Era stato avvicinato durante il suo contratto all'Her Majesty's dall'impresario americano Max Maretzek per conto del manager della Philadelphia Academy of Music. Incaricato di reclutare una compagine di artisti italiani, Ronzani arrivò a New York nel 1857, ma fu protagonista di una stagione complicata e sfortunata che lo convinse a rientrare in Italia per un anno. Nel 1858 era nuovamente in America, pronto a lanciarsi nell'avventura del *Devil's Auction*.⁶⁸

Nonostante la produzione di De Pol venisse accolta piuttosto tiepidamente, la Morlacchi ottenne il plauso unanime e la critica della East Coast le attribuì il merito della qualità dell'intera rappresentazione:

Since the appearance of Mlle Morlacchi, the danseuse, business has rapidly increased at Banvard's Museum, and the 'Devil's Auction' has been attractive piece. That she is one of the most graceful danseuses seen in this city for a long time, there can be no doubt, and the hearty welcome that nightly awaits her appearance, bounding before the footlights, shows how popular she is.⁶⁹

Il suo successo non era scontato. La ballerina si trovava a dover rivaleggiare con la beniamina del pubblico newyorkese, Elisa Blasina,⁷⁰ il cui primato

67. Il Banvard's fu voluto dal pittore e collezionista newyorkese John Banvard, che ne fece il primo edificio museale della città. Oltre alle molte sale destinate alle esposizioni e ad ambienti dedicati alle curiosità di altri paesi, l'edificio ospitava un teatro di circa duemila posti la cui gestione fu affidata all'impresario Duffield. Dopo il primo anno di attività venne chiuso, per essere riaperto proprio con la prima rappresentazione del *Devil's Auction* di De Pol, che rilevò per l'occasione anche la gestione del teatro, rinominandolo Banvard's Museum and Theatre. Afflitto da diversi problemi organizzativi ed economici, nonostante il buon successo di pubblico, De Pol dovette porre fine allo spettacolo e alla sua gestione del teatro con l'ultima rappresentazione del 14 dicembre 1868. Sul Banvard's Museum si veda BROWN, *A History of the New York Stage*, cit., vol. II, pp. 522-523.

68. Sia il personaggio di Ronzani che la sua carriera statunitense (anticipiamo che non fece mai ritorno in Europa e morì prematuramente a New York nel 1868) valgono la pena di essere approfonditi. Fa infatti parte dei numerosi italiani che migrarono oltreoceano, una tratta che, a questa altezza cronologica, risulta ormai consolidata e che, se adeguatamente indagata, presenterà in futuro molte interessanti acquisizioni, come già intuibile dai recenti studi raccolti nei più volte ricordati «Cahiers de littérature française» del 2020.

69. «The New York Clipper», 9 novembre 1867.

70. «Mlle. Blasini was the star, and will continue to be, we understand, until the arrival of

verrà presto eclissato dalla giovane milanese, da subito ammirata per la postura armoniosa e per la leggiadria dei movimenti: «*lady of graceful bright and a lovely countenance, which prepossesses the auditors in her favour before her agile and harmonious movements awaken their admiration*». ⁷¹ La critica era unanime nel considerare la drammaturgia e gli attori del *Devil's* assolutamente inconsistenti; ma si tratta di una 'debolezza' da poco, ormai era chiaro a tutti che l'attrazione principale di questo tipo di spettacoli era da ricercare nelle coreografie, nell'*appeal* delle ballerine e nelle scenografie:

For the drama and the way it may happen to be played and the plot or moral meaning of it, nobody seems particularly to care. The point of interest is, first, the dancing, next, the dancers, and last, the scenery [...]. The dramatic company is not strong and need not to be, with such an army of terpsichorean celebrities to carry the new spectacle through the season. ⁷²

Nel lodare il corpo di ballo, sostenuto in scena da costumi elaborati e costosi, si dava merito anche alle invenzioni di Ronzani, già conosciuto dal pubblico newyorkese e apprezzato per la fantasia di alcuni suoi numeri coreutici inediti: «*the corps de ballet is large and furnished with dresses which are elaborated and costly. The amazonian uniform is very brilliant. Several new steps, which are the invention of Mr. Ronzani, no doubt are witnessed in their dances*». ⁷³ Sopra tutti primeggiava la Morlacchi, presto osannata come beniamina della scena: «*Mlle Morlacchi is a beautiful creature, and she came upon the stage like a sudden ray of light. She is of the spiritual order of woman, small, delicate, fiery, with a fine little head and a luminous face, and she dances with all*

Mlle. Marlacchi, although we doubt if it will be possible for the latter to supplant Mlle. Blasini in the affections of the public» («*The New York Times*», 4 ottobre 1867).

71. Ibid. Questo il cast dello spettacolo: Ermesilda Diani, Eugenie Lupo, Aurelia Ricci, Catrina Corradine, Giovanni Lupo, Domenico Ronzani, Giuseppina Morlacchi, Elisa Blasina, Augusta Sohlke.

72. Ibid. La trama del *Devil's*, ideata da Armengol, metteva insieme le più standardizzate situazioni drammaturgiche: amori contrastati, padri dalle ambiziose mire per le nozze delle figlie, elementi e personaggi magici che interferiscono nelle vicende umane e, naturalmente, scontati lieto fine e punizioni esemplari per i *villains*. Nativo di Barcellona, Armengol si era trasferito con la famiglia a New York, dove cominciò a fare il cronista per diverse testate, fra cui «*La Crónica*». Il libretto per *The Devil's Auction* fu il suo unico lavoro teatrale, mentre nella sua produzione saggistica si dedicò con passione ai temi politici ed economici, in particolare riguardanti il New Mexico e Cuba. Cfr. E. MIRALLES, *Biblioteca de las Literaturas Regionales. Siglo XIX: Autores Bilingües*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.

73. «*The New York Times*», 4 ottobre 1867, p. 4.

her soul as well as with all her body».⁷⁴ Paragonata a Fanny Elssler,⁷⁵ la giovane milanese veniva apprezzata per l'eccellente virtuosismo, per il lavoro di punta veloce e leggero, per il salto elastico e per la straordinaria abilità nelle piroette, tutte caratteristiche che la Morlacchi aveva acquisito alla scuola di Blasis e che la rendevano testimone eccellente della coreutica italiana: unione di capacità tecnica e profonda espressività emotiva, qualità anche attoriali che le permettevano di danzare con il corpo e con lo spirito:

Mlle. Giuseppina Morlacchi sparkles among them all, buoyant, audacious, vigorous, and original, made to delight and making marvelous use of her marvelous legs. Her performance is bewitching, and she hits upon fortunate results at every moment through her gracefulness, flexibility, ease, and delicacy. In her pas de deux, that she dances with Mlle. Diani or Mlle. Blasina, her rivals, she has some of that languidness, then some of those sudden quivers, that send an involuntary shiver through the entire hall [...]. Mlle. Morlacchi isn't only a dancer with passion and elegance; she's a dancer with style, such as we haven't seen here since Fanny Elssler.⁷⁶

Star indiscussa delle scene del Banvard, Giuseppina Morlacchi si avviava a trasformarsi in un mito americano.

5. *Ballerina, coreografa, impresaria*

A dicembre, concluse le repliche a New York, la Ballet Troupe di De Pol e Ronzani decise di partire per una tournée di cinque mesi. Prima tappa Boston, dove dal gennaio 1868 fu stabilmente scritturata al Theatre Comique.⁷⁷ Qui la Morlacchi ebbe la possibilità di dare una svolta decisiva e inaspettata alla sua carriera: De Pol decise di affidarle il ruolo direzionale già di Ronzani,

74. H.C. LOGAN, *Buckskin and Stain: The Life of Texas Jack*, J.B. Omohundro, Harrisburg, The Stackpole Company, 1954, p. 103.

75. La famosa étoile austriaca era conosciuta dal pubblico americano che aveva avuto modo di ammirarla durante una sua lunga tournée (1840-1843). Cfr. I. GUEST, *Fanny Elssler: the Pagan Ballerina* (1970), Binsted, Dance Books, 2014; *Fanny Elssler in America*, a cura di A. DELARUE, New York, Dance Horizons, 1977.

76. «Courrier des États-Unis», 11 novembre 1867.

77. Situato nella Central Court, negli edifici della Andrews Hall, fu attivo fra il 1865 e il 1869, quando venne rifondato con il nome di Adelphi Theatre. Cfr. D.C. KING, *The Theatres of Boston*, Jefferson, McFarland, 2005. In quel periodo la città ospitava almeno nove teatri attivi con stagioni regolari, in uno dei quali, il Continental, si esibiva Rita Sangalli in un repertorio di *musical theatre* con la compagnia dell'impresario Whitman. Nel marzo del 1868 la Sangalli debutterà sulle scene dell'Olympic con la pantomima *Humpy Dumpy*, per la quale compose molte delle coreografie. Cfr. BARKER, *Ballet of Ballyhoo*, cit., pp. 65-70.

gravemente ammalato e costretto a rientrare a New York, dove sarebbe morto poco dopo. Per l'impresario, in realtà, si trattava di un minimo azzardo: era pienamente consapevole delle capacità della Morlacchi, che aveva già dimostrato di essere, oltre che una valente virtuosa e un'interprete creativa, anche un'eccellente promotrice di se stessa e della compagnia. Nel nuovo ruolo di coreografa della Morlacchi Ballet Troupe, la ballerina rivisitò per il pubblico statunitense diverse produzioni classiche del teatro alla Scala e alcuni numeri del *Devil's Auction*, ma soprattutto cominciò a proporre alcune sue originali creazioni. Con il *Grand Gallop Can-Can*, presto osannato dal pubblico e dalla critica come «the Original Morlacchi Can-Can», la ballerina italiana portò per la prima volta sulle scene americane la conturbante danza francese che, già ampiamente consolidata nel continente, numero di richiamo al Bal Mabilille del Faubourg Saint-Honoré e nei cabaret parigini, fu abilmente rielaborata per i gusti del pubblico d'oltreoceano.⁷⁸ La creazione ottenne subito uno straordinario successo che consacrò definitivamente la Morlacchi per l'esotica invenzione della coreografia e per il virtuosismo della creazione, esaltato dall'abilità delle altre ballerine della compagnia che, evidentemente, sapeva plasmare in modo efficace secondo le singole peculiarità fisiche e coreutiche: «composed and danced by Milles Morlacchi, Blasina, Diani, Ricci, Baretta and Kruger; accompanied by cymbals and triangles by the coryphees and corps de ballet».⁷⁹

«The Original Morlacchi Can-Can» divenne il numero più atteso delle rappresentazioni della troupe al Theatre Comique. Concepito secondo una struttura piuttosto complessa a più sezioni, di alto valore ballettistico, ognuna delle quali eseguita da due soliste, si presentava in tre momenti coreutici successivi, secondo uno schema a *entrées*: *Gaieté* (interpretato da Giovanna Mazzeri e Albertine Duchateau), *Abandon* (Louise Mazzeri e Zamera Panzera) e *Vivcito*, il virtuosistico numero di chiusura della Morlacchi, in coppia con Leopoldina Baretta nel ruolo maschile (fig. 5).⁸⁰ L'idea di proporre accanto al repertorio

78. Verosimilmente derivato dal *galop* finale della quadriglia, il can-can venne portato a consacrazione dalla ballerina francese Louise Joséphine Weber detta La Goulue (1866-1929), arrivando a simboleggiare lo spirito della *Belle Époque*. Cfr. M. SOUVAIS, *Moi, La Goulue de Toulouse-Lautrec: Mémoires de Mon Aïeule*, Paris, Publibook, 2008; N. MARUTA, *L'Incroyable Histoire de Cancan: Rebelles et Insolentes, les Parisiennes Mènent la Danse*, Paris, Parigramme, 2014.

79. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 104-105. «First appearance of the Morlacchi Ballet Troupe [...]. Six stars dancers led by Tha Great Morlacchi in the beautiful ballet pantomime *Lurline*, with new scenery and elegant costumes [...] and the Morlacchi Cancan cast in the entire strength of the Double Company» («Boston Post», 12 novembre 1868).

80. La *performance* si basava sullo schema di una moresca, un combattimento a schieramenti, nella quale la Morlacchi e le altre ballerine si esibivano in una danza di spade vestite da Amazzoni secondo diversi tipi di 'caratteri'. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 122-123. L'impatto della *performance* della Morlacchi Ballet Troupe rimase impresso per molto tempo

accademico europeo l'esotismo di numeri mai proposti sulle scene, con scelte coreutiche appartenenti ad altri ambiti tipicamente 'popolari', si rivelò un'operazione vincente e lungimirante. Un unanime trionfo di pubblico e critica:

Great Morlacchi whose power of thoughtful, fanciful dancing – music addressed to the eye – has never been equalled by any artist who has visited this country [...]. They confidently anticipate a renewal of the furor of excitement among the most cultivated class of our citizens [...]. The concluding rollick of the cancan which will never grow tedious.⁸¹

Forte del successo ottenuto e desiderosa di intraprendere una carriera autonoma, la Morlacchi decise di abbandonare De Pol per creare una propria compagnia. Nell'attesa di poter gestire autonomamente la troupe, soprattutto dal punto di vista economico, si appoggiava di volta in volta agli impresari che prendevano in gestione i teatri, nominando nel frattempo come suo *business manager* l'ex attore John M. Burke, un agente stampa e pubblicitista noto come 'Arizona Burke'.⁸² Raggiunta finalmente l'autonomia e portati a termini tutti gli obblighi contrattuali con i vari impresari, il 12 novembre 1868 la Morlacchi Ballet Troupe debuttò al Theatre Comique di Boston con una nuova produzione, *Lurline, The fairy Queen of the Lurleberg*, una *extravaganza* con diversi numeri di balletto che vedevano il nome della Morlacchi in rilievo sulle locandine: nel primo atto il *Grand Ballet Diversissement of The Seven Passions* (nel ruolo di Orfa); nel secondo atto il *Grand Divertissement L'Almée* (nel ruolo di Almée, the Favourite); nel terzo atto la *Polka Comique*, con Leopoldina Barretta. La rappresentazione si concludeva con il numero più atteso: *The Original Morlacchi Can-Can*.⁸³

Nell'aprile dello stesso anno la compagnia ritornava a New York, scritturata dall'impresario James Fisk per prendere parte alla sua audace impresa, quella di mettere in scena *The Tempest*. Il repertorio shakespeariano era storicamente po-

nella memoria collettiva nordamericana, come conferma la testimonianza di uno spettatore riportata più di mezzo secolo dopo sul «Boston Herald»: «everyone was surprised, no one could understand the meaning of the queer name, but after the opening night ail doubts were removed; no ladies applied for tickets after that; but the male sex crowded the theatre to the point of suffocation. Whether acquainted or not, everyone was asking, "Have you seen the cancan?"» («Boston Herald», 12 novembre 1911, ora in LOGAN, *Buckskin*, cit., p. 105).

81. LOGAN, *Buckskin*, cit., p. 106.

82. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 126-127.

83. Gli altri numeri coreutici dello spettacolo erano la *Tarantella* [sic], affidata alle sorelle Mazzeri, il *Pas Andaluso*, interpretato da Albertine Duchateau e Zamera Panzera, la *Grecian Bend Polka*, affidata alla 'petite Augustine'. Cfr. la locandina dello spettacolo riportata da Barker (ivi, p. 129).

co apprezzato dal pubblico americano, ma Fisk confidava di renderlo piacevole grazie all'inserimento dei balletti della Morlacchi, che l'impresario ammirava molto per le qualità professionali e umane. Lo spettacolo debuttò il 3 aprile nel nuovo teatro di Fisk, il Grand Opera House, con gli inserti danzati della Morlacchi alla fine del primo e del quarto atto: «the Great Morlacchi Ballet Troupe, the best now in Europe or America»,⁸⁴ come recitava a titoli cubitali la locandina dello spettacolo nella colonna degli *Amusements* delle principali testate giornalistiche. Come previsto, l'allestimento del dramma non ebbe particolare successo. Parte delle critiche, prevalentemente rivolte alla scarsa qualità degli attori, furono riservate anche al can-can della Morlacchi, inopportuno inserito alla fine del primo atto senza alcun riferimento logico con la drammaturgia e poco adatto, per stile, alle profonde riflessioni di Prospero; mentre fu molto ammirato il gran ballo mascherato alla fine del quarto atto, efficacemente incorporato nella trama e di notevole impatto spettacolare.⁸⁵ Nonostante la debolezza del primo balletto, la *performance* della compagnia della Morlacchi raccolse l'unanime consenso e riconfermò l'apprezzamento della ballerina italiana da parte del pubblico newyorkese, che non l'aveva dimenticata dai tempi del *Devil's Auction*.⁸⁶

Consolidata la struttura della compagnia e assestato con una certa solidità il calendario degli impegni, la Morlacchi ebbe tempo di dedicarsi a un aspetto cruciale della gestione impresariale, che da tempo le stava a cuore: quello della difesa dei diritti dei lavoratori dello spettacolo, in particolare dei ballerini, che fra i salariati del settore erano i meno tutelati, solitamente ingaggiati sottocosto. La ballerina ormai conosceva bene il sistema produttivo americano

84. «The New York Herald», 10 aprile 1869 (i numeri del quotidiano qui citati sono consultabili in rete nel già menzionato sito della *Library of Congress*). La promozione dello spettacolo era chiaramente affidata alla presenza della compagnia della Morlacchi. Per il resto la pubblicità mirava a promuovere il carattere altamente spettacolare del nuovo allestimento di Fisk, del quale erano evidenziate le musiche, le scenografie e le danze: «Shakespeare's Fairy Romance, The Tempest. An exquisite production blending the happiest charm of poetry, painting, music and acting, and which has already achieved, in the eloquent critical praises won for minds of "wisest censure" and in the brilliant audiences which throng to the enjoyment of its surpassing beauties, the most conspicuous triumph of the year» (ibid.).

85. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 132-133.

86. Questi i principali attori e i ruoli interpretati: Edwin Davenport (Prospero), Blanche Grey (Miranda), William Davidge (Caliban), Frank Mayo (Ferdinand). Cfr. «The New York Herald», 10 aprile 1869. Dopo la lunga stagione nei teatri di Boston (in scena con *Seven Dwarfs* e nel grandioso allestimento del *Mid-Summer Night's Dream*), nel 1869 la compagnia si spostò per una lunga tournée che avrebbe attraversato diversi stati, dal Nevada alla Louisiana. Spettacoli come *Esmeralda*, *L'Almée*, *The Nymphs of the Forest*, dalle caratteristiche pittoresche vicine al *burlesque* e al *vaudeville*, riscossero ovunque ampio successo e confermarono la compagnia come una delle più importanti del Nord America.

e lo aveva sperimentato sotto molteplici punti di vista e da diverse posizioni professionali. Il suo desiderio di autonomia era scaturito anche dall'osservare, e dal subire, le inique condizioni contrattuali che erano riservate ai professionisti del settore della danza.

Sulla caparbietà nel difendere la causa dei colleghi più deboli furono tramandati numerosi aneddoti:

Some of the stories of her independent character are both refreshing and curious. On one occasion, when playing in a spectacular piece, she saw the property man carelessly break one of the ballet girl's helmets, for which she was charged two dollars and the management deducted it from the girl's salary, in spite of her protests. Indignant Mlle. Morlacchi sent for the manager and told him she had seen the property man break the helmet. She insisted that the girl's money should be refunded. When the manager refused, she threw up her engagement, and, leaving the theatre, took the girl with her.⁸⁷

Per aiutare i suoi colleghi, decise anche di istituire un fondo personale di assistenza e investì molti dei suoi guadagni nell'acquisto di una vasta tenuta a Billerica, nel Massachusetts, dove ospitava regolarmente sia i membri della sua troupe sia altri artisti, nei periodi di riposo fra gli ingaggi. La splendida dimora nelle campagne bostoniane divenne per lei un angolo isolato dove riprendersi dalle fatiche del palcoscenico, mentre per la sorella Angelina, chiamata a raggiungerla alla fine della carriera alla Scala, sarà la residenza fissa di cui si prenderà cura fino alla fine dei suoi giorni.⁸⁸

Dopo una lunga tournée nel Mid West, fra i teatri principali del Nevada, nel 1871 la Morlacchi ritornò nel Massachusetts, assicurandosi il posto in scena al Boston Theatre per tutto l'anno; qui ripropose, fra gli altri spettacoli, *The French Spy or the Fall of Algiers* che aveva debuttato con ampio successo al California Theatre di Virginia City.⁸⁹ Nello spettacolo, che si rifaceva a un episodio di storia quasi contemporanea, la Morlacchi interpretava il triplo ruolo di Mathilde de Meric (a young french lady), Henri St. Almée (a young soldier) e Hamet (a wilde arab boy), confermando pienamente il suo eclettismo attorico-pantomimo oltre che le sue già acclamate doti di virtuosa:

87. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 117-118.

88. Cfr. infra e PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit.

89. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 140-142. Come recita la locandina, lo spettacolo fu originariamente creato dal librettista J.H. Haines per la celebre attrice pantomima francese Céline Céleste-Elliot, che in effetti lo presentò sulle scene americane per lungo tempo, con il titolo *L'Espionne française*. La Morlacchi fu perfettamente in grado di reggere il confronto con la straordinaria capacità espressiva della collega francese, riscuotendo un enorme successo grazie alle sue eclettiche doti interpretative.

Never since the house was opened have we had an artist of such rare ability [...]. No language could convey the deep emotion that agitated her breast with half the truthfulness and force as did those appealing eyes, heaving bosom, the frantic gestures of the peerless arms, or the humble kneeling of the well-turned legs.⁹⁰

In considerazione del lungo cartellone dello spettacolo, la Morlacchi decise di intervenire sull'allestimento ampliando la compagnia con l'inserimento degli intermezzi della Majilton Family, un gruppo di tre danzatori acrobati (Marie, Charles e Frank) specializzati nel grottesco. L'innesto del nuovo gruppo artistico permise di arricchire lo spettacolo e di diversificare l'offerta sulla scena, sperimentando altre tipologie spettacolari; l'abilità dei Majilton fu in particolare concentrata nel terzo atto con il *Pas de trois Le Diable*.

La 'leggenda Morlacchi' era ormai plasmata. Le sue evidenti qualità coreutiche, che ne avevano determinato l'immediato successo sulle scene delle più importate città della East e della West Coast, erano state presto affiancate da un'inedita quanto lungimirante capacità imprenditoriale; con una non comune competenza organizzativa, nella gestione della compagnia come nella proposta del repertorio. La ballerina italiana si era dimostrata all'avanguardia sia nella concezione dell'allestimento, per la scelta della contaminazione degli stili, sia nella volontà di sperimentazione nei diversi generi rappresentativi, perseguendo sempre l'alto livello della dignità professionale:

Our citizens who have been delighted for the past fortnight with the graceful acting of Mlle. Morlacchi need no description of her personal appearance. Like most of her countrywomen, she is a brunette, whose personal beauty is heightened by a grace of manner that is unsurpassed. She is a highly educated lady and such as have been fortunate enough to gain her personal acquaintance are loud in their praises of her accomplishments and character.⁹¹

I critici teatrali che l'avevano seguita nelle sue lunghe tournées e ammirata sulle scene dove pochi mesi prima si erano esibite la Bonfanti e la Sangalli non avevano dubbi: era la Morlacchi l'incarnazione della ballerina 'americana', che si adattava perfettamente alle qualità richieste dal pubblico autoctono, che coniugava l'altissima qualità coreutica con la straordinaria capacità espressiva,

90. «Daily Territorial Enterprise», (Virginia City), primo aprile 1871, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 143. La Morlacchi, oltre che recitare come pantomima, prendeva parte a tutti gli *incidental ballets* del dramma, composti per esaltare le qualità del ruolo che interpretava: nel primo atto, come Mathilde, interpretava il *Grand Vivandière Drill*, la *Polka Militaire* e la *French Spy Quadrille*; nel secondo, come Hamet, eseguiva la *Wild Arab Boy's Dance* e il *Circassian Ballet*; nel terzo, come Almée, il *Grand Turkish Almée Divertissement*.

91. «Rochester Democrat and Chronicle», primo settembre 1873.

doti che si accompagnavano ad altrettanto rare qualità umane, delle quali si erano dimostrate assolutamente carenti le illustri colleghe milanesi: sobrietà, rispetto per il pubblico e per gli artisti, gentilezza e garbo nella vita privata e in quella professionale: «*her genial and affable deportment towards her associates on the stage [...]. We have not found one [...] who do not respect and admire her; something seldom found among theatrics*».⁹²

6. «*The Peerless Morlacchi*»

Il 1872 fu l'anno cruciale per la carriera e per la vita di Josephine, come veniva affettuosamente chiamata dal pubblico affezionato che la seguiva. Mentre si trovava impegnata in una lunga tournée fra Cincinnati, Philadelphia, Charleston e St. Louis, la compagnia si fermò a Chicago dove a novembre, al Nixon's Amphitheatre, ripropose *The French Spy*, sperando di replicare i successi bostoniani. Per la prima volta dall'inizio della carriera americana la Morlacchi si trovò invece ad affrontare un clamoroso insuccesso, principalmente dovuto ai problemi di reclutamento degli attori e dei ballerini sovrannumerari; difficoltà che andarono a incidere pesantemente sulla qualità generale dell'allestimento. La recensione del «*Chicago Daily Tribune*» fu impietosa, pur riconoscendo la qualità indiscussa della Morlacchi, e dipinse con chiarezza i numerosi problemi che i produttori e gli impresari erano chiamati a fronteggiare nel portare in tournée gli spettacoli di città in città, su palcoscenici diversi, in tempi strettissimi e con la necessità di reclutare *in loco* gli artisti di supporto alla compagnia itinerante, dagli attori, ai ballerini, agli orchestrali:

Mr. Nixon [...] demonstrated the extreme depth of imperfection to which a dramatic production may be brought by reason of poor material and preparation, together with painfully insufficient rehearsal. Mlle. Morlacchi, a danseuse of first-class reputation, has “dropped into” pantomime, using the “French Spy” as the opportunity. That a lady as graceful and attractive personally [...] has been unfortunate in linking her name with a “dramatic and ballet troupe” wholly deficient in dramatic and saltatory merit is an equally evident and not less disagreeable fact. A corps of supernumeraries wholly untrained to the requirements of a piece so vitally dependent upon efficiency in this respect, a dramatic cast of “powerful weakness” and an orchestra horribly bad

92. «*Daily Territorial Enterprise*», (Virginia City), 8 aprile 1871, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 145. Si veda come la stessa fonte elogi la superiorità della Morlacchi rispetto alla Sangalli e alla Bonfanti: «*we unhesitatingly say that her equal never appeared in this city, and we doubt very much whether at present she has an equal in the country. Her pirouettes and tours de force cannot be excelled, and the exquisite grace which marks every motion, every turn, demonstrates both superior art and superior refinement*».

– such were the auspices under which the “French Spy” was produced last night [...]. The performance, as a whole, will doubtless be improved upon. It could not well be worse. We shall be glad to note that it has attained the scale of moderate respectability.⁹³

La produzione fu costretta a chiudere prima del tempo, con introiti al di sotto delle peggiori aspettative; il produttore James Nixon saldò comunque i salari della compagnia che si avviava a rientrare a Boston dopo più di un anno, ma senza la Morlacchi. L'intrepida ballerina, «The Peerless Morlacchi», aveva nel frattempo accortamente accettato l'offerta dello scrittore e produttore Ned Buntline,⁹⁴ che le proponeva di unirsi al cast del suo nuovo *indian drama*, insieme alla coppia William Cody/Bufalo Bill e John Omohundro/Texas Jack.⁹⁵ L'idea di Buntline era vincente: portare sulle scene l'epopea di eroi viventi che già appartenevano al mito grazie alle loro gesta di frontiera che lui stesso aveva abilmente trasformato in saghe leggendarie. Mancava la protagonista femminile, la nativa americana Dove Eye, e Buntline non ebbe esitazioni nello scegliere Giuseppina Morlacchi, che così si cimentava nel suo primo ruolo di attrice. Per lei la sfida non era da poco. Mentre quella di Buntline era una scelta strategica poco avventata (ingaggiare la più famosa ballerina del tempo nel cast del suo nuovo dramma *western style* avrebbe sicuramente richiamato l'attenzione del pubblico), per la Morlacchi addentrarsi nel non troppo 'garbato' genere del *Wild West Drama* avrebbe potuto anche significare una dequalificazione artistica e compromettere la sua carriera coreutica, ormai consacrata da un curriculum di oltre cinque anni di successi nei più importanti teatri americani. La scelta di accettare, ancora una volta, una proposta dai contenuti e dalle modalità più che rischiose fu prova indiscussa della moderna concezione di se stessa come artista poliedrica, pronta a affrontare, sempre con impegno e competenza, le nuove sfide che potessero ampliare i suoi orizzonti professionali.

93. «The Chicago Daily Tribune», 26 novembre 1872.

94. Pseudonimo di Edward Zane Carroll Judson (1821-1886), fu cronista e scrittore di racconti di frontiera, nei quali creò le leggende viventi di Wild Bill Hickok, Wyatt Earp, Buffalo Bill e Texas Jack. Buntline aveva incontrato William Cody nel 1869, durante un viaggio nel Nebraska, dove l'avventuriero della frontiera aveva appena preso parte a una battaglia contro i Sioux e i Cheyennes; da quell'incontro nacque il mito di Buffalo Bill. Sull'amicizia fra i due e il sodalizio artistico si rimanda a LOGAN, *Buckskin*, cit., passim. Cfr. anche F. POND, *Life and Adventures of Ned Buntline*, New York, Camdus, 1919; J. KASSON, *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory and Popular History*, New York, Macmillan, 2001; S. STREEBY, *American Sensations: Class, Empire and the Production of Popular Culture*, Berkeley, University of California Press, 2002.

95. Buntline scrisse la sceneggiatura del dramma in pochi giorni, riadattando *Buffalo Bill's Last Victory: or Dove Eye, the Lodge Queen*, un romanzo a puntate che aveva pubblicato l'anno precedente. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 150.

L'intuito, ancora una volta, le dette ragione. Il 16 dicembre 1872 il debutto di *The Scouts of the Praire* al Nixon's Amphitheatre di Chicago fu un grande successo di pubblico, anche se non di critica, e sancì la codificazione di un nuovo genere drammatico che avrebbe aperto la strada al futuro *western* hollywoodiano (fig. 6). Lo spettacolo ebbe una grande risonanza fra gli spettatori della Windy City, che prometteva al proprietario del Nixon's una plausibile ripresa economica dopo le passate stagioni non proprio eccellenti: «this long-neglected place of amusement has suddenly loomed up as the most largely patronized of any in the city [...]. The drama entitled "Scouts of the Praire" written in Chicago by Ned Buntline, and introducing two frontiers' celebrities, is the immediate occasion of the large attendance».⁹⁶

La critica specializzata commentò con condiscendenza la totalità dello spettacolo, in particolare la prova dei due eroi nazionali, calcando abbondantemente sulla 'pittoresca accozzaglia' di elementi folkloristici poco credibili, di attori-non attori che non avevano mai recitato, né da soli né tantomeno insieme, il tutto assemblato quasi a caso e in pochissimo tempo su una tessitura drammaturgica inconsistente:

The original plan was to concot a play to suit the material to command and it is apparent that the design was carried out. "Buffalo Bill (William F. Cody) [...] and Texas Jack, both widely-known scouts, and a half-dozen genuine Pawnee Indians, having nothing particular to do, stood ready to accept a histrionic engagement [...]. The illusion is so complete, however, that one would be almost ready to swear that these gentlemen are not great actors. What with the aid of numerous bloody conflicts, wherein persons who, a minute before, were twenty miles away, are telegraphed back and get there just in time."⁹⁷

Come dalle colonne dei giornali i critici si ergevano concordi nel biasimare la qualità dello spettacolo, altrettanto lo erano nell'apprezzare la prestazione di Josephine, regina indiscussa della scena, «the beautiful Indian maiden with an Italian accent and weakness for scouts».⁹⁸ L'interpretazione della Morlacchi risultò efficace e credibile, accattivante e perfettamente inserita nel colore della tematica e dei personaggi rappresentati, senza mai abbassarsi al grottesco, piuttosto arricchendo qualitativamente il lavoro con l'esecuzione mirabile sia delle danze all'alzata del sipario (i quattro assoli folkloristici *Entrance Sorita*, *Spanish Bolero*, *Caprice Schottic*, *Polish Mazurka*) sia in quelle teatrali all'interno del dramma, la più acclamata fra tutte la danza indiana di invocazione, *Invocations*

96. «The Chicago Daily Tribune», 19 dicembre 1872.

97. Ibid.

98. Ibid.

to the *Great Spirit*.⁹⁹ L'abilità della Morlacchi nella pantomima accademica di scuola franco-italiana, che si completava sulla scena con quella del linguaggio gestuale dei pellerossa offerto da Texas Jack, rimase profondamente impressa nella memoria degli spettatori del tempo e in quella delle generazioni future, tanto da venire ricordata come sommo esempio di eloquenza del gesto teatrale:

The universality of this pantomimic vocabulary was curiously evidenced forty years ago when Morlacchi, the Italian dancer, married Texas Jack, the American scout. She had been trained in pantomime at La Scala, in Milan, and he had acquired the sign language of the Plains Indians. And they found that they could hold converse with each other in pantomime, she using the Italian-French gesture and he employing the gestures of redskins.¹⁰⁰

The Scouts of the Prairie risultò una straordinaria operazione finanziaria per Nixon, che lo ospitò per lungo tempo prima di cederlo ai più importanti teatri dell'East Coast (St. Louis, Cincinnati, Rochester, Buffalo, Boston, Philadelphia, Richmond, Virginia); concluse la sua fortunata avventura il 16 giugno 1873. Le recensioni delle repliche confermarono il successo dell'esperimento, a dimostrazione che il nuovo genere era entrato definitivamente nel favore del pubblico americano.¹⁰¹

Il 31 agosto 1873, a pochi mesi dalla chiusura dello spettacolo, Giuseppina Morlacchi e John Omohundro si sposarono a Rochester. «The Brave and the Fair», pur continuando le loro carriere individuali (la Morlacchi con la sua compagnia nei teatri della East Coast, Omohundro con William Cody nella West Coast), formarono da allora una coppia di collaudato successo e si esibirono insieme per i successivi cinque anni, dal 1875 al 1880. Fra gli spettacoli più importanti la grandiosa rivisitazione in due atti de *La Bayadère* (Boston Theatre, giugno 1875), l'imponente trasposizione di *The Black Crook* al Grand Central Theatre, *The French Spy* e *Masaniello*.¹⁰² Nel giugno 1880 a Leadville,

99. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 150.

100. B. MATTHEWS, *A Book about the Theatre*, New York, Scribner, 1916, p. 200.

101. «Buffalo Bill, Texas Jack, Ned Buntline [...] filled the Opera House last night with one of the largest audiences ever assembled within its walls. The crowning piece of the night, that which excited the juveniles to the wildest demonstrations of delight, was Ned Buntline's famous blood and thunder drama of *The Scouts of the Prairie* [...]. The performance was in every way worthy of the fame of the gentlemen who conduct it» («Norfolk Journal», 18 maggio 1873). Su *The Scouts of the Prairie* e il coinvolgimento della Morlacchi si veda A. HARRIS, 'Sur la Pointe on the Prairie': *Giuseppina Morlacchi and the Urban Problem in the Frontier Melodrama*, «The Journal of American Drama and Theatre», xxvii, 2015, 1 (www.jadtjournal.org, ultima data di consultazione: 12 febbraio 2021).

102. Cfr. BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., pp. 156-157.

Colorado, proprio durante l'allestimento del *Black Crook*, Omohundro si ammalò gravemente di polmonite, dopo aver partecipato alla parata di presentazione dello spettacolo per le vie della città. Morì in pochi giorni, a soli trentatré anni. La Morlacchi decise di ritirarsi dalle scene andando a vivere con la sorella a Suffolk Hall, una grande proprietà che anni prima aveva acquistato con Texas Jack nei pressi di Lowell, dove insegnò danza alle fanciulle della città.¹⁰³ Il 23 luglio 1886, appena un anno dopo l'amata sorella, Giuseppina Morlacchi si spengeva a seguito di una inesorabile malattia, che l'aveva profondamente afflitta per oltre nove mesi. Lasciò tutte le proprietà e i beni all'Actor's Fund.¹⁰⁴

In pochi anni dal suo arrivo negli Stati Uniti, era riuscita a conquistare un posto di assoluto rilievo nel panorama dello spettacolo americano: apprezzata per le indiscusse doti di ballerina, di solida formazione accademica, e per la vivace personalità. Professionista di alto livello, donna istruita e coraggiosa, sobria e schiva nella vita privata ma agguerrita nel difendere la causa dei colleghi meno tutelati contro le leggi spesso inique della produzione spettacolare.

Alla sua morte Ned Crinkle, critico del «New York World» e suo grande ammiratore, le rese omaggio con un sintetico quanto affettuoso ritratto:

In the height of her beauty and the flush of her power she had every path of a successful stage queen open to her (...). I find that the record and the traditions agree as to her exemplary character, her exceptional probity, her marked individuality, and her rare sense of honor and justice. Isn't this delicious in a ballet-dancer?¹⁰⁵

103. La descrizione del dolore della Morlacchi alla morte dell'amato marito sembra ritrarla in una delle sue più profonde interpretazioni, che tanta ammirazione avevano sollevato nel pubblico americano: «while sitting gazing at his corpse about half an hour after his demise, her face set in solid despair, her whole frame fixed in absorbent grief which gives no outward demonstration, she fell to the floor an inanimate mass» («The Daily Chronicle», [Leadville], 28 giugno 1880, ora in BARKER, *Ballet or Ballyhoo*, cit., p. 166).

104. Cfr. PAGNINI, *Giuseppina Morlacchi*, cit.

105. LOGAN, *Buckskin*, cit., pp. 117-118.

BALLERINE ITALIANE NEL NUOVO MONDO



Fig. 1. Libretto di sala di *The Black Crook*, 1866 (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).

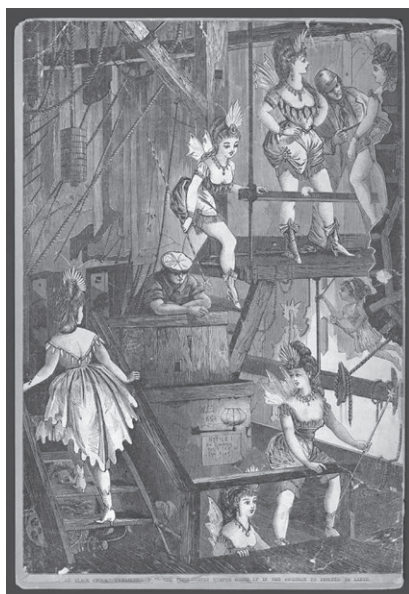


Fig. 2. *'The Black Crook' unmasked. Up in the flies. Gauzy nymphs going up in the gridiron to descend to earth*, 1866, riproduzione a stampa (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).

CATERINA PAGNINI



Fig. 3. Rita Sangalli in *The Black Crook*, 1866, fotografia (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).



Fig. 4. Maria Bonfanti in *The Black Crook*, 1866, fotografia (Austin [Texas], Harry Ramson Center, Performing Arts Collection PA-00113).



Fig. 5. *The celebrated Cancan Dance executed by Mlles. Morlacchi and Baretta, 1868* (New York, The New York Public Library).



Fig. 6. Ned Buntline, William Cody (Buffalo Bill), Giuseppina Morlacchi, Jack Omohundro (Texas Jack) in *Scouts of the Prairies*, 1872, fotografia (Golden [Colorado], Buffalo Bill Museum and Grave).

TERESA MEGALE

ATTORI DEL TEATRO SAN CARLINO
FRA STORIA E FOTOGRAFIA
NELLA COLLEZIONE CUOCOLO

Oggi si è persa l'arte di far ridere. Oggi si tenta di divertire la gente con le barzellette, con le battute. Io le barzellette non ho mai saputo dirle. Se voglio raccontarne qualcuna, mi imbroglio. Ne vien fuori una cosa penosa. Io non so raccontare. Sono un comico muto. Io sono sempre andato in scena con canovacci di dieci minuti che sviluppavo sul momento, fino a farli durare anche tre quarti d'ora.¹

La dichiarazione-confessione di Antonio de Curtis-Totò, riverbero della sua mitopoiesi d'attore, trattiene l'impronta di uno dei geni indiscussi della comicità di ogni tempo. Prese in modo netto le distanze dalla moderna vuotaggine barzellettiera, con tono apparentemente paradossale egli si autodefinisce «un comico muto» rispetto a questa. Dinanzi al radicale cambiamento di senso della comicità nel periodo post bellico, il mutismo del sommo Totò coincide con la lenta, seppur inesorabile, sparizione di quel mondo teatrale che quasi per filogenesi attingeva su «per li rami» direttamente dagli attori dell'Arte e che aveva conosciuto in lui una clamorosa riemersione novecentesca. «Il comico deve essere antico e “lazziatore”, cioè capace di inventare ogni volta lazzi e macchiette inedite e imprevedibili. Per un comico vero il copione non deve contare nulla»,² asseriva di rinforzo l'attore – ma avrebbero potuto sostenerlo anche e indifferentemente Piermaria Cecchini e Silvio Fiorillo, Raffaele Viviani ed Ettore Petrolini – in uno dei pensieri arcinoti, da lui disseminati in una congerie di testimonianze, nelle quali sciorinava la sua poetica teatrale con scanzonata disinvoltura.

La lunga erosione del riso, studiato nel crinale del XX secolo da Henri Bergson e scrutato a fondo da Freud e da Pirandello, a un dipresso dalla tramu-

1. Estratto di un'intervista rilasciata da Antonio de Curtis a Silvio Bertoldi, in F. FALDINI-G. FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 126. Per lo studio dell'attore rimane imprescindibile C. MELDOLESI, *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 17-55.

2. Estratto di un'intervista rilasciata da Antonio de Curtis a Nello Ajello, in FALDINI-FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, cit., p. 124.

tazione nell'assurdo beckettiano, si era profilata in Italia in modo sostanziale già in età postunitaria. E tuttavia, lo smottamento delle forme comiche, fondate su improvvisazioni mimetiche e linguistiche, su gags e meccanismi ritmici rodati da consolidate prassi sceniche, risale già al primo Ottocento, quando l'avanzare del pubblico borghese e il fenomeno grandattorico collaborarono vicendevolmente e solertemente nello scrivere la parola 'fine' su una civiltà teatrale fondata sull'energia corporea e che più di tutte era stata percepita (ed esportata) come coincidente con lo statuto artistico connotativo del nostro paese.

Nel 'secolo serio' il progressivo imbrigliamento e il graduale quanto implacabile svuotamento del comico furono effetti dello scontro fra cultura orale e civiltà della scrittura, ossia fra classi sociali distanti, adombrate proprio in tale endiade. Teatralmente parlando, la messa in crisi del comico, così come era stato fin lì agito sulle scene, fu conseguenza della creazione di un immaginario inedito, che si impose su precedenti convenzioni artistiche e che ebbe la meglio grazie all'invenzione di sana pianta di nuovi spettatori. Nel disegnare il modello di mondo borghese, il vecchio convisse con il nuovo, la commedia e la farsa con il dramma non per caso definito 'borghese', prima di rilasciare lentamente, seppure mai completamente, i significati originari. In un panorama per lo più sfrangiato e diversificato, non si trattò soltanto di convivenza tra generi drammaturgici tra loro distanti e diversissimi, ma anche di pratiche e di saperi diametralmente opposti rispetto a quelli fin lì conosciuti, di lingue espressive dissonanti che a lungo si confrontarono sulle ribalte italiane.

Tra le capitali del teatro dialettale, la Napoli ottocentesca spicca per la rete delle sale popolari in cui si svolse un'ultima, felicissima stagione, durante la quale le ragioni del comico furono incarnate da alcune generazioni di attori di rara brillantezza e intelligenza scenica. Si trattò di una sorta di rinascimento attoriale che prese a modello gli stilemi espressivi della vetusta Commedia dell'Arte, un rinascimento attardato ma pervicace che pervase la città. Ne attraversò i luoghi di spettacolo e l'editoria, gli spazi urbani e la fotografia, la musica e le canzoni. Teatro consunto ma non consumato, ebbe nel San Carlino la sala in cui rifulse, prima di transitare nel varietà, nell'avanspettacolo, nella rivista e spingersi fin dentro il cinema muto. I suoi abitanti evitarono il rischio di trasformarsi in tardivi epigoni di quella tradizione riconosciuta universalmente come 'commedia all'improvvisa'. Grazie innanzitutto ad attori-autori quali Filippo Cammarano e Pasquale Altavilla³ seppero puntare sulla

3. Su tali attori-autori si vedano i profili in V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano* (1969), presentazione di R. DE SIMONE, Napoli, Guida, 1992², pp. 411-481. Su Altavilla si veda anche A. SAPIENZA, *Pasquale Altavilla*, in Archivio Multimediale degli Attori Italiani, amati.fupress.net, s.v. (ultimo accesso: 25 marzo 2021).

commedia d'attualità e sulla parodia e innestarle sulle prassi teatrali in uso. Dagli attori esse furono lanciate quale teatro di scarto, in grado di formulare risposte o forse solo di cercare punti di contatto, possibili reciprocità, necessari rispecchiamenti con quanto da circa un secolo già esperito sulla sua ribalta.

La parodia in scena fece da apparente contraltare alle pulcinellate, irresistibili farse con la maschera protagonista, di stampo sette-ottocentesco, anello di congiunzione del passato con il presente teatrale. Nessuna anomalia in tale genere, semmai la messa a punto, rapida e tempestiva, di una drammaturgia fondata su comicità di situazione e di parola e in special modo sulla bravura degli attori nella variazione di gesti e convenzioni da assemblare per un pubblico vivo, che avrebbe reagito, applaudito e fischiato, fischiato e applaudito verso la ribalta. La platea, sociologicamente composita, in perpetua tensione con il palcoscenico, apprezzava la citazione spiazzante di fatti minuti e la reinvenzione di forme e linguaggi, che consentivano la disarticolazione dei significati originari e riverberavano il gusto critico graffiante, vero *genius loci* della città.

A sua volta, prosperata nella rete dei teatri e teatrini popolari napoletani dell'Ottocento (dall'antesignano San Carlino al teatro delle Varietà, al teatro Partenope, al teatro La Fenice, alle Follie Drammatiche, al Sebeto), la pulcinellata era il riflesso delle sperimentazioni compiute dalla maschera di Pulcinella nelle piazze e nei teatri dei secoli precedenti. Rappresentò lo sviluppo e l'adattamento di quanto esperito e fissato dalla maschera, nata a Napoli intorno al 1610 e diffusa a dismisura in Italia e in Europa con inarrestabile e imprevedibile fortuna scenica. Della lunga presenza nel repertorio del San Carlino delle tradizionali pulcinellate e della loro compresenza con le commedie parodiche e di attualità rimane una indelebile traccia nelle vicende storiche del teatro stesso.

Il teatro del Largo del Castello, divenuto celebre come San Carlino, si inaugurò in uno spazio urbano di forte contaminazione: luogo non lontano dal San Carlo, deputato per volontà regia alla regolamentata fiera e per consuetudine cittadina alla frequentazione disordinata di ciarlatani e cantastorie, di predicatori e di venditori. Ebbe una vita difficile e travagliata, stretto come fu all'inizio tra le baracche e il teatro del re. Sembrò un dostoevskiano teatro dal sottosuolo, come apparve al medico inglese Samuel Sharp.⁴ Il primo nucleo nacque intorno al 1720 a ridosso della chiesa degli Spagnoli in un seminterrato, noto come Cantina, per iniziativa di Miguel Tomeo. Cavadenti spagnolo (o presunto tale) mutatosi in impresario, discendeva da quel Carlo che lasciò ai

4. Cfr. S. SHARP, *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners of that Country. In the years 1765 and 1766* [...], London, Cave, 1766, p. 95.

suoi tanti figli «un teatro di bambocci». ⁵ Novello Dulcamara, spacciandosi quale «inventor del milagroso específico para la robustez y blancor de los dientes sin el uso de algun hierro experimentato por el glorioso Monarca Felipe rey de la España», ⁶ qualche tempo prima si era lanciato nella gestione di un teatrino in via Nardones. Alla sua morte, sfrattati per volere del re nel 1769 i due impresari eredi di Miguel, Tommaso Tomeo ed Elisabetta d'Orso, sua cognata e socia, il San Carlino rinacque nel 1770 dopo complessa trattativa, condotta in parte da Bernardo Tanucci, e dopo relativa censura. Nel nuovo spazio, infatti, vigeva l'obbligo di allestire solo «comedie premeditate riviste dall'Uditore» e di presentare «in ogni anno la nota dei recitanti uomini, e donne» ⁷ alla medesima autorità militare, secondo il costume invalso anche nel coevo teatro musicale, che si dava nel teatro Nuovo e nel teatro dei Fiorentini. Il «concorso delle genti di ogni cetto» caratterizzò fin da subito la sua rinascita *sub conditio- ne*, al punto tale che Tomeo richiedeva alla giunta del teatro la «custodia dei militari» ⁸ per sedare risse e alterchi scoppiati al suo ingresso tra gli assai vivaci spettatori per accaparrarsi un buon posto.

Ai suoi esordi la vita del teatro fu a dir poco tumultuosa: un susseguirsi di aspre liti fra gli attori e l'impresario, quanto più oppresso dai debiti tanto più tirannico e taccagno, un via vai di suppliche, dispacci, ordini e contrordini del re e dei suoi ministri. Il controllo centrale vi si esercitava tramite lo scrivano dell'udienza, imposto nell'organico della compagnia e accresciuto di numero durante il tempo della rivoluzione giacobina. Così, tra il cassiere, i «portinai di platea», gli «assistenti di porta», ⁹ i falegnami, i suggeritori, i comici, i musicisti spuntava lo scrivano, l'occhio e l'orecchio del potere borbonico, con il compito precipuo di sovrintendente alla morale dell'ambiente. A metà Ottocento cedette il suo posto all'«attitante»: figura poliziesca nuova per la medesima funzione. ¹⁰ Stretti in tali maglie, gli attori si barcamenarono come meglio poterono, tanto che l'eccesso di offerta comica potrebbe intendersi quale com-

5. Alla sua morte, nel 1721, Carlo Tomeo assegnò ai figli, oltre a settantacinque quadri «tra piccoli e grandi», case, argenterie e abbigliamento, anche il casotto. Cfr. S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884)*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, 1915, p. 82.

6. Ivi, p. 19.

7. Documento della giunta del teatro, ivi, pp. 195-198: 197.

8. Ivi, p. 209. «Dodici soldati, un sergente e un caporale» sono presenti al Nuovo e ai Fiorentini, a testimonianza ulteriore che l'ingresso a teatro anche altrove era questione di ordine pubblico (ivi, p. 210).

9. Per l'elenco dettagliato delle maestranze si veda la relazione del duca di Noja al generale Spinelli, 25 maggio 1796, trascritta ivi, pp. 232-233.

10. Di Giacomo riporta un caso lampante della sorveglianza della morale all'interno della compagnia (cfr. ivi, pp. 358-359).

pensazione all'asfissia del controllo centrale. Lunga fu la genealogia dei Pulcinella, maschera-cardine di tale sistema, che da sola basterebbe a descrivere la storia dell'angusta ribalta e, quel che più importa, la formazione del relativo immaginario. Sul suo palcoscenico si esibirono Domenico Antonio di Fiore, Franco Barese, il palermitano Vincenzo Cammarano che dopo il 1770 vi si affermò con il nome di Giancola, il figlio di questi, Filippo, poi commediografo di punta del teatro, infine, Salvatore Petito, che a sua volta dette inizio a una dinastia di attori in maschera: non solo Antonio ma, alla prematura morte di questi, anche Davide e Pasquale.

Superato il periodo murattiano, verso la metà dell'Ottocento, a ridosso dell'Unità d'Italia, nel teatrino spuntò la compagnia Nazionale. La formula sancariniana, nel tentativo di sbaragliare la concorrenza, lanciò un micro-genero drammaturgico, una controtendenza dalla lunga eco che riempi cronache e botteghino. Con uno scarto impreveduto, le forme sempreverdi della gloriosa Commedia dell'Arte furono rilanciate e mutate d'aspetto per mezzo dello stile parodico. Per tale via, si arrivò a una rivitalizzazione sui corpi degli interpreti dei contenuti del comico, a una sua insperata e non programmata rifondazione. Fu anche la parodia, nei fatti, una via di fuga, per allentare l'onnipresente pressione censoria, la reazione contro la deriva oppressiva del governo cittadino.

Il teatro che vi si dava nulla aveva di straordinario. Era un prodigioso teatro medio, che assicurava la gioia liberatoria di ridere a un pubblico famelico, a caccia di divertimento schietto e fresco, frequentatore abituale di palchi e platee, tramite attori-autori infaticabili inventori di intrecci farseschi e situazioni ridicolissime. Sera dopo sera, il piccolo San Carlino formò intorno a sé una grande comunità: vi si allestiva un rituale catartico a cui nessuno, partenopeo stanziale o viaggiatore in transito, poteva sfuggire. Vi si rideva davvero in modo diverso da quanto accadeva alla Fenice, al San Ferdinando, al Sebeto, al Partenope e in un imprecisato numero di sale minori, tra le quali il teatro delle Varietà, di Stella Cerere, della Silfide?¹¹ Fu la drammaturgia dell'ibridazione a marcare la differenza: le richiamate commedie d'attualità, innesto fra cronaca e scena, e le parodie, nelle quali per molti versi convergevano e si confondevano i meccanismi produttivi delle prime.

11. Quest'ultimo, popolarmente noto come 'teatro di Donna Peppa', ubicato prima all'Immacolatella, detta La Marina d' 'e limuncelle ('dei limoncelli'), e poi trasferitosi alla porta del Carmine, fu il teatrino di Giuseppa d'Errico, prima moglie di Salvatore Petito e madre di otto figli, molti dei quali passati al palcoscenico, ballerina in gioventù prima di trasformarsi in impresaria. Su di lei S. DI GIACOMO, *Giuseppina Errico (in arte: Donna Peppa)*, «Corriere di Napoli», 31 dicembre 1889, e ID., *La vita a Napoli*, a cura di A. FRATTA e M. PIANCASTELLI, Napoli, Bibliopolis, 1986, pp. 187-202. Sul sistema dei teatri popolari cfr. A. DE SIMONE, *I teatri popolari di Napoli nell'Ottocento*, Napoli, De Frede, 2013, 2 voll.

La parodia, che domina la stagione ottocentesca del cartellone sancarliniano, denuda il modello, lo spoglia e lo riduce al grado zero. Processo di smascheramento, di abbassamento repentino dei linguaggi, si spinge fino alla degradazione del modello stesso: dinanzi alla forza dirompente dello spirito parodico cadono ogni difesa, ogni corazza, ogni orpello. Abili rifacitori, gli attori rifacevano il verso alla cultura teatrale alta, e in special modo alla voga dell'opera lirica,¹² per deridere il gusto del pubblico borghese e porlo dinanzi a una sorta di salutare *memento mori*. Per suo statuto, la traduzione parodica insegue il successo, ne diventa una conferma e un'amplificazione. Ha, dunque, un *côté* parassitario, in quanto vive di degradazione riflessiva, di linguaggio acuto e mordace, di stili figurati, di gesti mimetici riadattati. Luogo di sfrenamento imprevedibile, nel San Carlino lo scherzo slittava nello scherno, la risata nella derisione. Sulla sua stretta ribalta si disegnava una traiettoria comica ben temperata dall'intuizione rapida ed esatta dei suoi attori, che andavano in scena a orecchio, come fece più tardi Totò, inarrivabile erede, nato dall'humus di questa arte comica. La velocità, il guizzo fulmineo furono le armi principali al servizio di questi formidabili esemplari da palcoscenico nell'attuare a loro insaputa l'antico rilievo di Aristotele contenuto nell'*Etica nicomachea*: «*èthous [...] kinèseis èinai*» (1128a, 10-15).

Un pugno di titoli, ognuno dei quali riscontrabile nei *Programmi giornalieri degli spettacoli*,¹³ è eloquente di tale orientamento drammaturgico. *L'appassionate pe la Malibran* di Filippo Cammarano dette vita a una mini-serie drammaturgica della stessa sostanza: *L'appassionate pe la bella musica de lo Trovatore*, *L'appassionate pe la Sonnambula* di Pasquale Altavilla e, cambiando argomento, *L'appassionate pe lo romanzo de lo zio Tom* di Antonio Petito.¹⁴ A questi si

12. Cfr. A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998. Per un inquadramento sulla parodia cfr. G. GORNI-S. LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, v. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487. Sulle declinazioni del comico, si veda almeno *La tradizione ed il comico a Napoli dal XVIII secolo ad oggi*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO (Napoli, settembre-ottobre 1982), Napoli, Guida, 1982, e per un profilo più generale G. FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del prisma, 2012. Sui meccanismi di degradazione parodica in atto in uno dei filoni più fertili della letteratura italiana, nel quale si rispecchiano molte pratiche drammaturgiche, si veda *L'eroicomico*, a cura di G. CRIMI e M. MALAVASI, Roma, Carocci, 2020. Per le strutture performative della città di Napoli in rapporto con il suo tessuto antropologico, cfr. il fondamentale S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991.

13. Per il vaglio di tale fonte, si veda T. MEGALE, *Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, in M. CAFIERO, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di T. M. e E. LENZI, Roma, tab edizioni, in corso di stampa (pp. 11-102).

14. Su Antonio Petito si veda VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, cit., pp. 483-534 e A. SAPIENZA, *Antonio Petito*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, cit., s.v. Per quanto

aggiungano almeno *Na seconda muta de Puortecce*; *Francesca da Rimini tragedia a vapore stravesata da Pulcinella Cetrulo*, *da don Asdrubale Barilotti*, *da monzù Patrecutenella e da Schiattamorton*; *Aida dint' 'a casa 'e Tolla Pandola*; *Na bella Elena bastarduta nfra lengua franzesa, toscana e napolitana*, il ballo-parodia, eseguito con il fratello Davide, *Flick e Flock o Cricco e Crocco co Polecenella Crannautore de nu teiatro massimo* di Antonio Petito, per limitarci a qualche esempio celeberrimo del repertorio parodico. Sottoposti a simile trattamento e a simili riscritture sceniche, non solo «ottenevano o riottenevano cittadinanza scenica napoletana Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Verdi, Offenbach e Bizet»,¹⁵ ma soprattutto assistevano alla loro disseminazione presso ogni strato sociale tramite un processo di assimilazione e variazione a cui dava vita il palcoscenico di prosa. Con smalto e brillantezza si faceva il verso ai grandi compositori del tempo. Un'antologia del bel canto italiano di necessità dovrebbe prevedere anche una parallela antologia delle parodie petitiene scatenate nel San Carlino. Che furono tutte immediate: gli attori del San Carlino bruciavano a tal punto i tempi – con l'andare in scena talvolta appena dopo il debutto lirico – da creare un fenomeno nato per gemmazione all'interno del più ampio fenomeno che fu il melodramma.

La lunga stagione sancarlinese traghettata nel mondo *fin de siècle* le maschere di Pulcinella, di Tartaglia, di Don Fastidio, del Guappo, della Servetta, alcune delle quali risultato delle invenzioni cerloniane, altre palese riadattamento di antichi stampi in forme contemporanee. Nell'uno e nell'altro caso si evitava il più possibile l'archeologia degli stili a favore della loro rivitalizzazione. La loro casa, fatta oggetto di venerazione postuma, nel 1850 comprendeva:

il catalogo petitiiano non sia ancora definitivo, il suo teatro per la maggior parte è edito in A. PETITO, *Tutto Petito*, a cura di E. MASSARESE, Napoli, Luca Torre, 1978-1984, 7 voll. Sui significati dell'autobiografia dell'attore, cfr. T. MEGALE, *Senza maschera apparente. Intorno all'autobiografia di Antonio Petito, in arte Pulcinella*, in 'Granito arcobaleno'. *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, a cura di A. ANTONIELLI e D. PALLOTTI, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 259-275.

15. *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Pironti, 1995, p. xv. Più diffusamente, sulla cultura partenopea ottocentesca, un caleidoscopio in cui convivevano più forme letterarie, cfr. A. PALERMO, *Da Mastriani a Di Giacomo: aspetti del discorso narrativo post-unitario*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1971; ID., *Da Mastriani a Viviani: per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1974; e i contributi, postumi, raccolti in ID., *Metamorfosi del vero: Otto-Novecento da Leopardi a Totò*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2016. Sul cospicuo fenomeno della traduzione di testi, soprattutto francesi, adattati spesso in modo molto disinvolto e rabberciato sui palcoscenici partenopei, cfr. N. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2009, e ID., *Una capitale del XIX secolo: la cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Napoli, Guida, 2020.

una platea consistente in sette file di scranni di legno addetti per la così appellata Piccionara, quindici file di sedie di legno colle rispettive spalliere e laterali, formanti sedie 177, ed altra fila che forma la sedicesima addetta per l'orchestra, cinque palchetti nella platea istessa, e due file di palchi in numero di 26 con parapetti a palumbo e stregalli di legno dorato. La prima fila ha sei cornocopi di ferro fuso con frondi di cristallo. E la seconda altri sei cornocopi dello stesso ferro fuso, e dieci lumi di planche d'ottone con campane di cristallo. Un palcoscenico pavimentato di tavole incalzate, con cinque portine a calatoie, dieci mutazioni di scene complete, due teloni in buono stato e sette camerini per vestirsi e spogliarsi gli attori.¹⁶

Fenomeno locale eppure di esportazione,¹⁷ nel quale convergevano secoli di tradizione attoriale, quel teatrino, impregnato di *vis comica* dallo stampo atellano, diventò il lievito per l'incubazione e l'irradiazione del comico. Gli attori, umoristi che parrebbero usciti dalle pagine di Sterne, toccavano l'essenza drammaturgica delle cose, rimescolavano e rifacevano nel giro di poche ore le opere liriche presentate al San Carlo: approntati spesso in sincrono, sfoderavano *qui pro quo*, slittamenti di significati, doppi sensi, un intero campionario di lazzi e trovate grazie ai quali riducevano l'alto verso il basso e sminuzzavano e sbriciolavano le proposte dei teatri cosiddetti maggiori. Duttile e flessibile, furono capaci di manipolare il teatro cantato, ricorrendo alla memoria e recitando a soggetto, e di inventare il proprio uditorio, sempre più consentaneo rispetto alla piccola e chiassosa ribalta. Ebbro di risate, il pubblico vi rumoreggiava, si sganasciava, si contorceva sugli scranni e acquistava voce: la sua eco si spande nei repentini resoconti giornalistici che invadevano la stampa cittadina fino a divenirne tratto connotativo.

Il San Carlino fu fatto oggetto di passione antiquaria e di *rêverie*, scoppiate entrambe in contemporanea con la sua demolizione, ordinata in seguito alla terribile epidemia colerica del 1884.¹⁸ Come è noto, fu il teatrino vittima pre-

16. Perizia di stima del teatro redatta per la sua vendita, in DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino*, cit., pp. 363-364.

17. La stagione postunitaria del San Carlino, diretta da Davide Petito, fu caratterizzata anche da tournées fuori Napoli. Lo spoglio dei giornali dell'epoca dà notizia di un giro ad Ancona, Verona, Venezia, Bologna e Trieste in occasione della Pasqua del 1880 («Il piccolo», 17 febbraio 1880) e di continue frequentazioni nelle città pugliesi. In un importante rapporto fra centro e periferia, ossia fra Napoli e le antiche province del Regno, nel 1879 – ad esempio – la compagnia dialettale partenopea viene chiamata per due mesi estivi a recitare a Molfetta, Trani, Bisceglie e Bari («L'omnibus», 9 maggio 1879).

18. Come per ogni catastrofe, anche per il colera di fine Ottocento sono innumerevoli gli echi letterari e le ricostruzioni postume. Si vedano almeno i 'classici' M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884 (riedito, da ultimo, con prefaz. di A. PASCALE: Milano, Bur Rizzoli, 2019); A. MUNTHER, *La città dolente: lettere da Napoli (autunno 1884) e bozzetti di vita italiana*, trad. it. di A. WINSPEARE, con una introd. di P. VILLARI, Firenze, Barbèra, 1910 (ediz. moderna a cura di M. CONCOLATO PALERMO, Atripalda [Avellino], Mephite, 2004).

destinata del risanamento urbanistico, che per decisione governativa sconvolse anche il mondo teatrale partenopeo, oltre a ‘sventrare’ (tale il verbo crudo e infelice scelto da Agostino Depretis) l’antica area angioina della città, in particolare i quartieri di Porto, Pendino, Mercato e Vicaria. Prontamente, dalle ceneri del distrutto teatro si irradiò il suo stesso mito, una leggenda che come spesso velo ha fatto ombra alla sua storia. Vi concorsero le lamentazioni di critici, letterati, filosofi, i modellini in sughero del teatro,¹⁹ la ricostruzione su scala 1:1 del palcoscenico, allestito al Museo nazionale di San Martino, le fotografie degli attori, *souvenirs* venduti a ogni angolo frammisti alla riproduzione del golfo con il Vesuvio o dei mestieri di strada. Il processo di musealizzazione della memoria e la sua progressiva riduzione a feticcio sono andati di pari passo, mentre sui palcoscenici italiani è avvenuta la riemersione della produzione altavilliana e pettitiana grazie innanzitutto a Eduardo De Filippo e Carlo Cecchi, seguiti in questa scia almeno dai Giuffrè (Aldo e Carlo), Alfonso Santagata, Arturo Cirillo.

Poco dopo la distruzione del San Carlino, una silloge di geremiadi con poche sfumature si riscontra nelle pagine di Del Balzo, di Boutet, di Costagliola, per citare alcuni testimoni.²⁰ Su tutti spicca Di Giacomo,²¹ che al trauma della cancellazione del teatrino dedicò nel 1891 la minuziosa *Cronaca*, documento inviato al Ministero, poi riversato nella *Storia del teatro San Carlino*²² ridotto a emblema della città-teatro, sovrapposto e confuso con essa, che molta parte ha avuto nella sua stessa definizione. Rimpianto e nostalgia si stesero sulle sue

19. Realizzati con l’impiego delle tecniche della sapiente arte presepiale, i modellini in sughero erano molto diffusi. Si veda, ad esempio, la notizia nel 1825 di uno di identico materiale, relativo a un edificio da costruire nel boschetto di Portici sotto la direzione di Antonio Niccolini, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra a cura di A. GIANNETTI e R. MUZZI (Firenze, 28 giugno-7 settembre 1997; Napoli, 11 ottobre 1997-28 aprile 1998), Napoli, Electa Napoli, 1997, p. 178.

20. Cfr. C. DEL BALZO, *Napoli e i napoletani*, Napoli, s.i.t., 1872 (ripubblicato con introd. di M. VAJRO e note di D. CAPECELATRO GAUDIOSO, Roma, Edizioni dell’ateneo, 1972); E. BOUTET, *Sua eccellenza San Carlino. Macchiette e scenette*, Roma, Società editrice nazionale, 1901 (ristampato in ediz. moderna: Napoli, Stamperia del Valentino, 2012); A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini, 1918 (ristampato con prefaz. di F. FRASCANI, Napoli, Berisio, 1967).

21. Un accurato ritratto del giornalista, poi poeta di versi e di canzoni, novelliere, studioso, commediografo, è delineato da T. IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia: Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki, 1995.

22. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884). Relazione al Ministero d’istruzione pubblica d’Italia (1891)*, Trani, Vecchi, 1895², e ID., *Storia del teatro San Carlino*, cit. Sulla storia editoriale della *Cronaca* digiacomiana cfr. la tesi dottorale di O. PETRAROLI, *La ‘Cronaca del teatro San Carlino’ di Salvatore Di Giacomo (1891)*, Università di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, 2009, tutor: prof. Pasquale Sabbatino.

sorti, tanto da tramutare quasi in patetismo quello spirito parodico che ne era stato la cifra artistica distintiva e da disperdere in un bagno di agiografia una cultura teatrale viva.

A fornire uno dei più forti appigli alla memoria storica di questa stagione vi è la collezione Cuocolo, raccolta iconografica compatta e varia allo stesso tempo, allestita con l'intenzione non solo di preservare quel che restava del teatro San Carlino, ma soprattutto di ostentarlo, di elevarlo a oggetto di culto borghese a forte impatto identitario.²³ La galleria di ritratti fotografici, comprendente attori, drammaturghi, impresari, fu messa insieme consapevolmente dopo che la rete di relazioni artistiche e culturali, prosperata intorno al teatrino popolare, fu spazzata via per sempre. Nelle opere della collezione, quasi moderne gigantografie donate al Museo nel 1914, il San Carlino risulta spazio artistico di innesti e contaminazioni, crocevia eccezionale nel quale si sperimentava la fusione tra la tradizione e l'innovazione e nel quale si rifrangevano le pratiche dell'antica Commedia dell'Arte, quelle dell'opera buffa sei-settecentesca e quelle del teatro ottocentesco dei ruoli. Così, sul suo minuscolo palcoscenico, per due volte al giorno per circa centoventi anni, i tipi fissi, incarnati innanzitutto dall'onnipresente maschera di Pulcinella, convivevano con i cantanti-attori del teatro musicale e con gli attori-cantanti del teatro di prosa, oltre che con i musicisti che componevano la piccola orchestra di otto, dieci elementi. A scorrere le fotografie Cuocolo, per lo più a figura intera, ancora nel decennio postunitario, caratteristi, generici, servette e poche, per la verità, primedonne, con l'assenza quasi totale delle seconde donne, dialogano direttamente sia con il filone più persistente della Commedia dell'Arte di marca partenopea, epitome di un patrimonio di cultura attorica molto alta nel tempo, sia con i buffi, ruoli apparentemente superati e anacronistici, reperti di quel genere comico musicale, noto come opera buffa, che ebbe nella Napoli del Sei-Settecento la patria di elezione.²⁴

In mancanza tuttora di uno scavo accurato sulla drammaturgia sancarliniana, le didascalie apposte dal collezionista sulle immagini da lui messe insieme sono chiarificatrici della coesistenza di parti e di ruoli, di attori in maschera e di attori senza maschera, di cantanti-attori e di attori-cantanti, di ballerini-attori e di attori-ballerini. Sono documenti iconografici che attestano la manipolazione della tradizione ai fini del successo commerciale, l'assemblaggio di pratiche teatrali disperate in funzione della risposta del botteghino, in bre-

23. Sulla collezione si veda la scheda di Silvia Cocurullo in questo stesso volume (pp. 357-367).

24. Come è noto, l'ultima apparizione dei buffi sulla scena dei teatri lirici fu il *Signor Bruschino* del giovane Rossini, farsa giocosa in un atto su libretto di Giuseppe Maria Foppa, andata in scena a Venezia il 27 gennaio 1813 al teatro San Moisè.

ve, il *camouflage* quale strategia distintiva della civiltà teatrale partenopea. Un crocevia di cultura teatrale, di linguaggi e di tecniche recitative, fondato prevalentemente sul riadattamento in senso moderno di consuetudini già esperite, possibile solo in una città nella quale attori-ballerini-cantanti-musicisti-impresari sembrano tutti ugualmente impegnati nella circolazione continua e quasi ossessiva di forme artistiche, nel loro travestimento e nel loro sfruttamento, dediti quasi a una sorta di generale, maniacale masticazione per poi rigurgitare, in forme non sempre originali, il già dato e risaputo.

L'antico e il nuovo si combinano alla bisogna, nel rispetto delle esigenze della drammaturgia ibridata, ammannita in lingua napoletana e rivolta a larghi strati della popolazione, non essendosi ancora verificata la netta cesura sociale fra borghesia e popolo prodottasi in epoca postunitaria e da allora in poi mai ricucita.²⁵ Luogo elettivo il San Carlino delle pulcinellate e del repertorio parodico che – giova ripeterlo – ebbe in Altavilla, attore e musicista, il suo massimo drammaturgo. Asimmetrici rispetto alla cultura del loro tempo, questi attori sono perfettamente contemporanei rispetto alle esigenze del loro pubblico. Inventori di un gusto, rappresentano, per questo, una microsocietà attorica fondata sul paradosso, per metà esterna e per metà interna al resto della città: incline verso forme recitative desuete e nello stesso tempo attratta verso la sperimentazione del nuovo. Il loro mondo, basato sul montaggio e sullo smontaggio di attrazioni e materiali comici attinti da più prassi recitative, è dunque ancora una volta testimone della lunga durata dei processi che riguardano l'arte della recitazione e dell'attore in generale. A tacere dei menzionati modi produttivi accelerati, che presupponevano lo sfoggio di abilità le più varie e il loro adattamento ai bisogni della drammaturgia, all'applauso del pubblico cittadino e internazionale che frequentava il teatrino, alle aspettative della stampa, che seguiva attentamente ogni sera ogni interprete, alimentando, con cronache continue, un vero e proprio fanatismo per questo o per quell'attore, per questa o per quella commedia-parodia sancarliniana. Basti una manciata di esempi per confermare tale assunto, risalenti al periodo durante il quale Edoardo Scarpetta si formava in quella compagnia:

*iersera al San Carlino piacque molto la nuova commedia parodia della Compagnia giapponese. Furono specialmente applauditi: il Petito, il Bianco, il De Angelis, il buffo Sciosciammocca, Avellino e il giovane di Napoli, figlio del compianto artista Raffaele, il quale promette diventare bravo come suo padre. Nella commedia vengono eseguiti in graziosa caricatura alcuni dei più notevoli giuochi dei giapponesi.*²⁶

25. Su tale processo di scissione si veda almeno F. BARBAGALLO, *Napoli, Belle Époque: 1885-1915*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

26. «Il piccolo», 25 aprile 1879.

La nuova commedia datasi ieri sera a San Carlino, *Lo rialzo de la renneta turca dinto a tre ore*, fu applaudita e provocò grandi risate. L'esecuzione buonissima da parte di tutti. Degno di lode l'apparecchio scenico, specialmente dell'ultimo atto.²⁷

La nuova commedia di Davide Petito, *Ognuno a la casa soja*, ebbe ieri sera al San Carlino un pieno successo di risate e di applausi. Tutta la compagnia e segnatamente la caratteristica Amato-Petito recitò con vena schietta di buonumore napoletano. Davide Petito si fece battere le mani come autore e come attore.²⁸

Abbiamo inteso con vero piacere la produzione intitolata il *Don Matteo* nel Teatro S. Carlino, composta da Davide Petito. Essa è la vera definizione del bigotto, cioè del finto uomo da bene, che spesso sotto le spoglie di agnello è un lupo rapace. Quest'opera è fatta con tanto brio da farti sbellicare dalle risa. Il Pulcinella, autore dell'opera il Biscegliese e la prima donna caratterista rappresentano i costumi del nostro paese. Non parliamo del Don Matteo che fa così bene la parte dell'ippocrita [sic] da dare con tale opera la più bella lezione morale: di non doversi fidare, cioè, di chi fa mostra di straordinaria bontà, giacché serba sempre nel cuore il più terribile veleno.²⁹

Incontenibile, la parodia straripava in ogni dove e colpiva qualsiasi soggetto. Ed ecco che si arrivava a degradare comicamente il viaggio di un ufficiale di cavalleria da Bergamo a Napoli (*No viaggio a cavallo da Bergamo a Napole pe na scommessa de 6000 franchi* di Davide Petito), ma si era in grado di declinare in modo ironico anche materia metateatrale. Ne furono oggetto alcuni tra cantanti e attori di spicco: Adelina Patti, presa in giro per la sua Lucia donizettiana (sostenuta in scena da Pulcinella-Davide Petito, mentre De Angelis fu Edgardo), come Tommaso Salvini, per il quale Antonio Petito, ispirandosi alla sua mole fisica, tirò fuori *No Sanzone a posticcio con Pulcinella uomo forte di immaginazione, con la diroccazione di un tempio*.³⁰

La maschera di Pulcinella attraversa l'intera collezione Cuocolo e la domina sul piano estetico, prima che su quello meramente quantitativo. Da soli, tali reperti costituiscono una sorta di raccolta dentro la raccolta. Si parte cronologicamente da Vincenzo Cammarano, il Pulcinella di Sciacca, padre di una dinastia di drammaturghi-attori-coreografi, e si continua con Gaspa-

27. «Corriere del mattino», 10 novembre 1879.

28. «Il pungolo», 16 gennaio 1879.

29. «L'omnibus», 2 aprile 1879.

30. Per tali notizie v. «Il pungolo», 29 gennaio 1879, rubrica *Arte ed artisti* (su Adelina Patti); «L'omnibus», 6 gennaio 1880 (su Tommaso Salvini). La parodia musicale all'indirizzo del grande soprano fu composta da Davide Petito: *Pulcinella e Barilotto ammoinate pe dà na festa per la celebre Patti*.

re De Cenzo e con Salvatore Petito, il ballerino del San Carlo che lasciò le scarpette per calzare la maschera nera sul viso. Si prosegue con i figli di questi: Antonio, al quale da solo o in compagnia vengono riservate undici opere su ottantanove, e Davide, al quale spettò il compito di raccoglierne l'eredità artistica alla sua morte e di traghettare la compagnia nel periodo più delicato, infine con Giuseppe De Martino.

Con tale fondo Giacomo Cuocolo collabora – suo malgrado – a lanciare la tradizione iconografica della maschera ottocentesca, in qualche modo contribuisce a inventarla tramite la sua fissazione in icona. Sicuramente la raccolta, costituita da tanti fermoimmagine, serve ad amplificare la fama del trasformismo di Antonio Petito, iniziatore dei ‘Grandi Attori meridionali’.³¹ Di volta in volta, l'attore-autore viene presentato nelle vesti di una compunta dama ingioiellata, ridicola trasposizione della Héléne incarnata al suo debutto dal celebre soprano Hortense Schneider³² (fig. 1); di ciabattino in pausa con lo spesso grembiule di cuoio ripiegato sulle gambe, mentre con atteggiamento filosofico gusta la sua pipa; di roboante uomo di mondo con lunga tuba e redingote dalle maniche visibilmente lunghe sopra il canonico camicione bianco. Mentre si accendeva il dibattito sulla maschera, alimentato da allievi di De Sanctis come Giorgio Arcoleo, da critici teatrali come Federigo Verdinois e Michele Uda, e dal giovane Benedetto Croce, anche per via figurativa si fissava la narrazione leggendaria del San Carlino e si tingeva di note nostalgiche, a partire dalla scrittura impressionistica di Salvatore di Giacomo, piena zeppa di autobiografismi e venata di sentimentalismo.

Con l'ausilio delle fotografie, si fermano peraltro pose che diverranno canoniche: l'attore in maschera che si presenta agli occhi di chi lo guarda con la ‘mezza sola’ alzata sulla fronte in un gesto di compiaciuta complicità tra il soggetto fotografato e il fruitore della fotografia, colto come sulla soglia, nel momento delicato dell'uscita di parte e di scena. Un gesto di lunga durata, che conferisce certo piglio spavaldo in chi l'assume e che crea un modello diverso e distante dall'attore di Antico regime, ritratto di prassi con in mano la masche-

31. Tale la definizione di C. MELDOLESI, *Intorno alla 'grandezza' e al teatro della persona*, in *Il Grande Attore nell'Ottocento e Novecento*. Atti del convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, DAMS-Università degli studi, 2001, pp. 7-18: 17. In particolare, sulla relazione fra fotografia e cultura partenopea si veda *Napoli e la fotografia*, a cura di S. COCURRELLO e L. SORBO, «Meridione: sud e nord del mondo», II, 2002, 3.

32. Il riferimento è a *La belle Héléne*, opera buffa in tre atti, su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, musicata da Jacques Offenbach, che andò in scena al théâtre des Variétés di Parigi il 17 dicembre 1864 con un cast composto, tra gli altri, da Alexandre Guyon (Achille), Henri Couder (Agamennone), José Dupuis (Paride), Jean-Laurent Kopp (Menelao), oltre alla citata Schneider nelle vesti della protagonista. Il costume indossato da Petito è una citazione ironica di certo neoclassicismo incarnato dalla prima interprete.

ra da esibire e contemplare. Sollevata sul viso, qui è come il sipario che si alza: è insieme un'uscita di parte e di maschera, lo svelamento dell'attore, un'uscita di scena in piena regola. A rimarcare il valore semantico, nella raccolta ben sei sono le immagini nelle quali si riscontra, tutte appartenenti a interpreti di Pulcinella: Vincenzo Cammarano, Giuseppe De Cenzo, Salvatore Petito e, a figura intera, due dei fratelli Petito (Antonio e Davide) insieme con Giuseppe De Martino (figg. 2-4).

In altre opere, le pose degli attori privi di maschera sembrano restituire alcune micro-scene di spettacolo, certificarne l'avvenuto debutto e il relativo gradimento del pubblico. Così, la servetta Emilia Telesco con le sue mani espressive sembrerebbe sul punto di intonare una battuta di *Na seconda muta de Puortece*, citata parodia pettitiana tratta dall'opera musicata da Auber nel 1828³³ (fig. 5), mentre Almerinda Moxedano, generica dallo sguardo vivo, sembra attendere la risposta dell'avventore a cui offre l'acqua 'zurfezna' ('sulfurea'), come vuole il titolo, travestimento del *Ventaglio* di Goldoni ad opera di Filippo Cammarano (fig. 6): non fosse per la didascalia apposta sul *passepertout* potrebbe apparire una venditrice ambulante fissata su lastra. Un nutrito gruppo di attrici (l'ingenua Concetta Di Napoli-Nunziata; le generiche secondarie Luisa Della Seta, Maria Grazia Marangelli, Adelaide Petito, Annina Savastano, Raffaelina [sic] Schiano [fig. 7]; le caratteriste Luisa Amato-Petito, Serafina Zampa-De Rosa [fig. 8]; le servette Chiara D'Angelo, Giuseppina Fabbroni Petito, Leonilda Santelia) si offre, invece, allo sguardo dello spettatore in una posizione mimica più che convenzionale che potrebbe rubricarsi tra quelle del canonico procidano Andrea De Jorio:³⁴ una o due mani poggiate sui fianchi a denotare l'aderenza del ruolo con i personaggi popolari che incarnano, i loro tratti risoluti, la loro schiettezza che travalica età e generazioni.

Erede diretto di Antonio, Davide Petito, attore con e senza maschera, commediografo e direttore di compagnia, riuscì a non emulare il fratello, pur vivendo nella scia della sua crescente fama artistica. A lui toccò semmai il compito di alimentarne l'assenza e di traghettarla verso un'epoca nuova insieme con il grande patrimonio teatrale sancarliniano, di cui fu forse l'ultimo rappresentante. Non a caso, fu Davide, su richiesta di Felice Nicolini, direttore di

33. *La muette de Portici*, opera in cinque atti su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne, musicata da Daniel-François-Esprit Auber, andata in scena il 29 febbraio 1828 presso l'Académie royale de musique di Parigi, con le coreografie di Filippo Taglioni. Principali interpreti: la ballerina Lise Noblet (Fenella, sorella muta di Masaniello) e i cantanti Adolphe Nourrit (Masaniello), Alexis Dupont (Alphonse, figlio del conte d'Arcos, viceré di Napoli), Laure Cinti-Damoreau (Elvire, fidanzata d'Alphonse).

34. Il riferimento obbligato in fatto di linguaggio mimico è al trattato di A. DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1832.

San Martino, a donare la maschera di cuoio nero appartenuta ad Antonio nel 1884: un atto di alto valore simbolico, compiuto «avendo a sommo onore vederla collocata in questo Museo»,³⁵ attraverso il quale garantì la sua definitiva trasformazione in emblema del teatro dialettale popolare e l'accelerazione del processo di mitizzazione. Nel passaggio dal baule di scena alla teca museale la 'mezza sola', come se fosse lo scudo di Achille, era destinata a trasformarsi in epitome della stessa Napoli, il gesto di Davide essendo replica della cerimonia generativa della consegna, a cui davano vita gli attori partenopei quando dinanzi al pubblico affidavano in mano altrui la propria maschera.³⁶

L'invenzione della tradizione storiografica dei Pulcinella ottocenteschi, avente il suo vertice assoluto in Antonio Petito, avviene con il concorso di più media: saldando la produzione e la diffusione delle fotografie dei divi teatrali con la produzione e la diffusione della carta stampata, e in specie di fogli giornalistici che quotidianamente diffondevano notizie intorno all'offerta di spettacoli cittadini. Nell'ultimo anno di vita del teatro, nel 1884, nacque, non a caso, il settimanale satirico omonimo, in italiano e in napoletano, che tirava fra le diecimila e le diciottomila copie: «San Carlino: giornale eccentrico della domenica, redatto in diverse lingue e orribili favelle» (2-3 febbraio 1884), allo scopo di rilanciare il mito della libertà parodica del teatro fuori dai confini del ristretto palcoscenico in un contesto urbano in fase di tumultuoso cambiamento.

A Napoli l'abbondanza delle fonti teatrali di carattere giornalistico e fotografico è tale da sconfiggere l'abituale omissione o reticenza di quelle riferite alla cultura attorica. Esisterebbe, perciò, un'assoluta corrispondenza fra l'immaginario fotografico, sollecitato dalla collezione Cuocolo, e l'immaginario storiografico fissato dalle pagine di Salvatore Di Giacomo, per primo, ma anche dalla memorialistica successiva, come quella già richiamata di Aniello Costagliola in *Napoli che se ne va* (1918).

La progressiva perdita di centralità politica per la Napoli postunitaria coinciderebbe non con la progressiva perdita del teatro all'improvvisa ma con la sua trasformazione scenica. Le metamorfosi del Pulcinella petitano, vetusti travestimenti, sono strategia di sopravvivenza di un bagaglio attorico appartenente al passato. Questo Pulcinella trasformista, ora donna, ora ciabattino, ora

35. Lettera autografa di Davide Petito a Felice Nicolini, Napoli, 27 ottobre 1884 (Napoli, Museo nazionale di San Martino, n. 216). Ma si veda nella stessa istituzione anche la minuta di Nicolini indirizzata all'attore con la richiesta, datata 25 ottobre 1884 (ivi, n. 1756).

36. Su tale pratica cfr. T. MEGALE, *Mitografie in vita e in morte di Pulcinella nell'Otto e nel Novecento*, in *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea*, a cura di A. BARSOTTI, E. MAGRIS e E. MARINAI, «Biblioteca teatrale», n.s., 2018, 127-128, pp. 99-117.

portiere, ora ballerina, ricalca in pieno le orme teatrali del passato e rilancia quelle future. Maschera polimorfa e filtro polisemico, è un dispositivo in grado di assorbire su di sé in modo prismatico la variantistica necessaria al gioco scenico: da qui – come intuito da Croce –³⁷ la sua forza di resistenza secolare. E Petito è attore con maschera (Pulcinella) e senza maschera (Pascariello), capace di ballare in modo egregio ma anche di cantare e suonare, al pari del suo avo Tiberio Fiorillo-Scaramuccia. La sua drammaturgia, infatti, si attestava sulla libertà inventiva e sulla generosa fantasia teatrale di stampo orale, lontana ed estranea dal rigido sistema di scrittura degli alfabetizzati. E fu grazie al suo corpo mobilissimo di attore-maschera e di attore senza maschera che il San Carlino visse i suoi anni migliori e divenne il contraltare del San Carlo. Fu l'archetipo indiscusso tra l'antico e il moderno e seppe evitare l'anacronismo. Per tali motivi fu il Grande Attore che interpretò i caratteri della *Sattelzeit*, dell'età di cerniera, colui che superò la tradizione grazie al pieno possesso dell'antico patrimonio di saperi e di pratiche recitative e fu insieme l'acuto interprete in campo teatrale dell'accelerazione del tempo contemporaneo. In piena Belle Époque, che accompagna la fuoriuscita definitiva per Napoli dal ruolo storico di capitale politica, consumatasi l'età aurea delle maschere, se ne conserva il mito, ombra di ciò che fu, anche per il tramite dell'importante raccolta Cuocolo.

37. Cfr. B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia. Ricerche ed osservazioni*, Roma, Loescher, 1899.



Fig. 1. Giacomo Biondi, *Antonio Petito (maschera del Pulcinella) nella commedia-parodia 'Na bella Elena mbastarduta nfra lengua franzese, tuscana e napolitana'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 2. Giacomo Biondi, *Antonio Petito (maschera del Pulcinella) la più celebre del teatro S. Carlino*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 3. Giacomo Biondi, *Davide Petito (maschera del Pulcinella)*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 4. Giacomo Biondi, *Giuseppe De Martino (maschera del Pulcinella)*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 5. Giacomo Biondi, *Emilia Telesco (Servetta) nella commedia 'Na seconda Muta de Puortecce'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 6. Giacomo Biondi, *Almerinda Moxedano (Generica) nella commedia 'L'acqua zurfegna'*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 7. Giacomo Biondi, *Raffaëlina Schiano* (*Generica secondaria*) nella commedia-parodia *La figlia di Madama Carnacotta*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 8. Giacomo Biondi, *Serafina Zampa De Rosa* (*Caratterista*) nella commedia *La festa de l'Architiello*, ultimo quarto del XIX secolo, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

LINDA BALDASSIN

IL TEATRO IN POSA NELLO STUDIO DEI FRATELLI VIANELLI

Il passaggio dalla dominazione austriaca all'annessione al Regno d'Italia, avvenuto nel 1866, si offre per Venezia come volano per un importante rinnovamento del tessuto economico, urbanistico e sociale. La ritrovata vocazione portuale, che pone la città lagunare in concorrenza con l'asburgica Trieste, funge da catalizzatore, attirando sempre maggiori investimenti, spesso di capitali stranieri. Con essi riacquista nuova linfa anche la consolidata tradizione, per i rampolli di buona famiglia, di inserire Venezia fra le tappe del *Grand Tour* di settecentesca memoria. Si sviluppa quindi in questo periodo un turismo d'élite che ricerca la tranquillità di calli e campielli, senza però voler rinunciare alla mondanità.¹ La città si propone come un diffuso salotto letterario in cui transitano e soggiornano personalità di spicco della medio-alta borghesia, oltre a regnanti, aristocratici, intellettuali e artisti. Tutti si riuniscono e popolano quello che è il *divertissement* per eccellenza dell'epoca: il teatro.²

In questo contesto diventa impellente la necessità di offrire nuovi servizi all'emergente borghesia, colta e internazionale, che è alla ricerca di nuovi paradigmi di autorappresentazione. La fotografia, che dalla sua ideazione nel 1839 si è imposta sempre più capillarmente sia nei grandi centri, sia in quelli periferici, soddisfa questa esigenza e la città si popola di stabilimenti, i più famosi dei quali si dedicano alle vedute. Contestualmente aumenta anche la domanda di ritratti. Più personali e meno commerciabili le *cartes de visite* e le stampe formato gabinetto che, realizzate a Venezia, si diffondono e viaggiano attraverso la posta o vengono riprodotte a mezzo incisione nei periodici.³ Negli

1. Cfr. G. PALADINI, *Uscire dall'isola. Venezia, risparmio privato e pubblica utilità. 1822-2002*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 42-45.

2. Cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 183-235. Per meglio comprendere il rapporto dei veneziani con il teatro e la scelta di non frequentare le sale come forma di protesta antiaustriaca cfr. W.D. HOWELLS, *Vita veneziana. Diario di un giovane diplomatico americano nella Venezia di metà Ottocento*, Treviso, Elzeviro, 2005, pp. 68-80.

3. Cfr. P. COSTANTINI e I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale, 1986.

atelier si succedono i fotografi, le loro storie e i loro stili, ma, con gli inizi del Novecento, di molti di loro si perdono le tracce. Un caso di studio esemplare è certamente quello dei Fratelli Vianelli, dei quali raramente si ricorda la florida attività. Eppure è molto probabile essere incappati nella riproduzione di qualche loro ritratto, dato che, in circa quarant'anni di attività, il mondo sopra descritto ha posato davanti a loro. Nel più grande rigore formale e in assenza di forti contrasti, fra i loro clienti figurano: re, regine e imperatrici, generali e diplomatici, ma anche i più illustri cantanti, musicisti e attori.

1. *Le origini: sulle tracce di Giuseppe e Luigi Vianelli*

Si può affermare che lo stabilimento Fratelli Vianelli sia stato consegnato dalla storia pressoché all'oblio. Scarse sono le informazioni sulla loro attività, ma risalendo alle fonti coeve è possibile tratteggiare i contorni di un ritratto che, per ovvie ragioni, è ancora lungi dall'essere definitivo.

Giuseppe Maria Gioacchino Vianelli nasce a Chioggia il 27 agosto 1834; di due anni più giovane è il fratello Luigi Felice Fortunato, nato il primo luglio 1836.⁴ Trasferitisi a Venezia, probabilmente prima del 1860, i due danno avvio all'attività in campo San Provolo 4704, imponendosi nella realtà veneziana fin dai primi anni del decennio.⁵ A testimonianza del loro successo i cartoni sui quali sono montate alcune loro stampe e che riportano i seguenti indirizzi: calle larga San Marco 373 – probabilmente un negozio, come è uso anche per altri fotografi operanti a Venezia – e calle degli Stagneri 5256, una sede risalente a un periodo successivo a quello iniziale, dove opera Luigi realizzando ingrandimenti e stampe al platino.⁶

Nel 1866, come detto, Venezia viene annessa al Regno d'Italia e i Vianelli fotografano Sua maestà il Re in visita ufficiale. Da questo momento sul retro delle stampe comparirà sempre la qualifica di fotografi di corte, cui via via se ne assommeranno altre. Nel 1867 i due prendono parte all'Esposizione univer-

4. Per ricostruire la vita dei fratelli sono utili i docc. conservati all'Archivio storico del Patriarcato di Venezia (d'ora in avanti ASPV), *Parrocchia di San Zaccaria di Venezia, Registri dei matrimoni*, Reg. 3, pp. 58-59. Nei rispettivi atti di matrimonio, celebrati in successione il 4 febbraio 1884, oltre alle date di nascita è espressamente indicata la professione di fotografo.

5. La cronologia è incerta. Cfr. P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, pp. 125-126. Lo stabilimento viene menzionato già a partire dal 1863 in pubblicazioni molto diverse fra loro, lasciando intendere il raggiungimento di una certa fama. Cfr. C. BULLO, *Degli uomini illustri che appartennero alla famiglia Vianelli di Chioggia. Cenni storici biografici*, Chioggia, Teresa Casatti, 1863, p. 36; *Guida commerciale di Venezia per l'anno 1864*, Venezia, Stabilimento tipo-litografico di G. Longo, 1864, p. 27.

6. Cfr. *I fotografi veneziani dell'800*, «All'Archimede», II, 2015, 5-6, pp. 23-24.

sale di Parigi e nel 1868, a Venezia, sono premiati dalla giunta del Reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti con medaglia d'argento all'Esposizione industriale tenuta in occasione del IV tiro a segno nazionale.⁷ Con l'inizio del nuovo decennio la ditta continua a figurare negli indici delle attività commerciali presenti in città: se nel 1870 Vittorio Mangiarotti ne cita esclusivamente il nome, nello stesso anno Alberto Errera, includendoli nella *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, annota: «i lavori di questo stabilimento sono molto pregiati in Italia e all'estero e particolarmente i ritratti in grandi proporzioni riescono per bene. Parecchie volte fu premiato. Ci sono tre macchine (Delmayer) fabbricate in Londra: vi sono tre operai».⁸ Un anno più tardi pare che il volume d'affari non fosse calato per i Vianelli, che compaiono nuovamente nelle tabelle di Errera, il quale precisa la presenza di due fotografi, tre uomini e due fanciulli.⁹

2. L'emergere di rapporti sempre più stretti con il mondo del teatro

Stando a queste testimonianze, nel corso di due lustri o poco più i Vianelli fanno conoscere il proprio stile asciutto ed elegante, attento al dettaglio e spoglio del superfluo. Che a posare sia un regnante o un attore, dai loro ritratti traspare sempre un dignitoso contegno, accompagnato da una certa naturalezza. In particolare – accostandosi al mondo del teatro – l'assenza di grandi apparati scenografici e di fondali dipinti porta l'osservatore a concentrarsi sul soggetto della fotografia, che è innanzitutto l'individuo, prima ancora che l'artista. Tale attenzione per la persona fa supporre che per i due fratelli il fine commerciale in senso editoriale sia subentrato solo in un secondo momento, con l'accrescersi della loro fama di fotografi, e che molti dei primi ritratti siano stati realizzati perché il committente – ovvero il soggetto dello scatto – potesse lasciare la propria immagine come ricordo ad affetti e conoscenti. Quale che sia l'intento originario, le loro fotografie iniziano a circolare e nel decennio 1870-1880 lo stabilimento viene menzionato a più riprese in articoli di gaz-

7. Cfr. *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général. Matériel et applications des arts libéraux (groupe II - classes 6 à 13)*, Parigi, E. Dentu, 1867, p. 124; «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 1868, 195, p. [2].

8. *Guida commerciale di Venezia per l'anno 1870 compilata a cura di Vittorio Mangiarotti. Anno terzo*, Venezia, Tipografia della società di mutuo soccorso fra compositori-tipografi, 1870, p. 37; A. ERRERA, *Storia e statistica delle industrie venete e accenni al loro avvenire*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1870, p. 484.

9. *Atlante statistico industriale commerciale e marittimo per il Veneto con tabelle comparative*, a cura di A. ERRERA, Milano-Venezia, Gaetano Brignola-Stabilimento Antonelli, 1871, pp. 42-43.

zette e periodici, spesso associato al mondo del teatro. Un esempio si riscontra nello scritto del 1872 di un entusiasta Emilio Morpurgo:

Tu vedi riprodotte le sembianze della gentile Smerowsky, l'eroina del Faust, nell'atto che illuminata dal bianco raggio di luce mirasi nello specchio ponendosi al collo le gioie ritrovate presso l'umile abituro, e vi scorgi tanta verità e tanta vita che ti ritornano alla mente i momenti piacevoli trascorsi nell'udire quel suo canto affascinate. Vi vedi la Pia Marchi quest'attrice sì eminente e sì cara, e sarebbe difficile il dire di tutte le bellezze che racchiude questo ritratto, in cui davvero tu non sai se più ammirare il simpatico volto e le bellissime vesti o l'arte che le riprodusse sì perfette e sì naturali. E dovrei forse tacere d'alcuni altri bellissimo ritratti, fra quali primeggia quello della Zoppetti, ove le sete colorate del vestito si staccano così perfettamente dal fondo, da sembrare che l'aria le circondi e le muova.¹⁰

A Morpurgo fa eco, qualche mese più tardi, un anonimo che, sempre sulle pagine de «L'arte», dichiara:

Abbiam veduto di recente i ritratti dei sommi artisti che nella decorsa estate illustrarono le scene del Malibran, cioè le signore Marchisio, Bianchi-Montaldo, Urban e Mariani, ed i signori Villani, cav. Cotogni, Medini, Maurel, Sarti, Ciampi e cav. Mariani. Sono veri capolavori che nulla hanno da invidiare all'opera della più sapiente ed ispirata matita.¹¹

Nel 1873 i Fratelli Vianelli partecipano all'Esposizione universale di Vienna, vincendo la medaglia al progresso.¹² Si data all'anno successivo la prima lettera indirizzata loro dall'editore Ricordi, che dà il via a una lunga serie di missive che hanno come oggetto la definizione dei pagamenti dovuti da quest'ultimo per alcune fotografie acquistate.¹³ Prosegue intanto l'attività come ritrattisti teatrali e nel 1874, ancora una volta su «L'arte», viene riportato un articolo originariamente apparso su «Scena» nel quale si legge:

10. E. MORPURGO, *Le fotografie dei Fratelli Vianelli di Venezia*, «L'arte. Rassegna di teatri, scienze e lettere», III, 1872, 8, p. 30.

11. *Varietà. Fotografia Vianelli*, «L'arte. Rassegna di teatri, scienze e lettere», III, 1872, 29, p. 116.

12. Cfr. *L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1873, vol. I, p. 260.

13. Per tutelarsi l'editore Ricordi copia le lettere in uscita in registri bollati dal Tribunale di commercio e i destinatari sono inseriti in indici alfabetici divisi per annate e semestri. Sebbene i copialettere degli anni 1831-1887 siano andati perduti sopravvivono i repertori che forniscono preziose informazioni, seppur parziali. Cfr. Milano, Archivio Storico Ricordi (d'ora in avanti ASR), *Indice copialettere 1873-1874*, DOC01840.

Abbiamo sott'occhio le bellissime fotografie che gli egregi Fratelli cav. Vianelli fecero de' principali artisti, non è guari tanto applauditi al Teatro Malibran [...]. Stagno, i due De Reschi, la Bentami, e il Vidal son riprodotti con una verità meravigliosa, e in varie pose senza che l'una venga meno in grazia, naturalezza ed espressione di fronte all'altra.¹⁴

3. *Gli ultimi anni*

La buona sorte dello stabilimento prosegue fino a tutta la prima metà degli anni Ottanta, ma il 1886 si rivela un anno luttuoso: il 12 settembre muore Luigi, a soli cinquant'anni, per «congestione cerebrale».¹⁵ Il fratello maggiore rimane saldamente al timone dell'attività, che è ormai affermata al punto da assumere valore d'esempio all'interno di un coevo vocabolario della lingua parlata, dove, al lemma *fotografare*, è riportato: «farsi fotografare, farsi fare il ritratto in fotografia: “Mi feci fotografare dai fratelli Vianelli a Venezia”».¹⁶

Stride dunque con il successo ottenuto la tesi proposta da Piero Becchetti, Paolo Costantini e Italo Zannier che indicano come data di cessione dell'archivio il 1890 circa.¹⁷ Le fonti ancora inedite raccontano una storia diversa. Nel 1892 la ditta compare con un annuncio pubblicitario bilingue (italiano e francese) all'interno della guida storica illustrata: *Sei giorni a Venezia*.¹⁸ Non deve sorprendere peraltro l'uso del francese da parte dei due fratelli, che sono ben inseriti in una fitta rete di relazioni europee e che operano secondo modalità adottate anche da altri atelier fotografici. Sebbene la dicitura «Vianelli Frères Photographes Royaux» non compaia mai nei loro cartoni, è certo il suo utilizzo nella carta intestata, come dimostra una lettera del 4 aprile 1883 indirizzata a Francesco Pasta.¹⁹

Nel 1897, nel catalogo della II Esposizione internazionale d'arte, alla sezione *Indicazioni utili per i forestieri che visitano Venezia*, i Vianelli compaiono alla voce

14. *Varietà. Fotografie Vianelli di Venezia*, «L'arte. Rassegna di teatri, scienze e lettere», v, 1874, 26, p. 4 (la notizia della precedente pubblicazione su «Scena» è inserita in apertura di articolo).

15. ASPV, *Parrocchia di San Zaccaria di Venezia, Registri dei morti*, Reg. 9, p. 101. La salma è tumulata presso il cimitero di San Michele a Venezia.

16. G. RIGUTINI e P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera, 1887, p. 676.

17. Cfr. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia*, cit., p. 125; P. COSTANTINI e I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale, 1986, pp. 33-34.

18. Cfr. *Sei giorni a Venezia. Guida storica artistica illustrata con la pianta della città*, Venezia, L. Querci, 1892, p. 2.

19. Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Francesco Pasta*, doc. 249. Giova ricordare che il bilinguismo è utilizzato anche da altri importanti atelier e non solo a Venezia.

fotografi assieme a Contarini, Naya e Dolcetta.²⁰ L'attività dello stabilimento termina solo il 31 dicembre 1899 con la morte di Giuseppe.²¹ Non è dato sapere se gli sopravviva la moglie Annunziata Aliprandi, di diciannove anni più giovane, così come si perdono le tracce della figlia nata dalla loro unione. Probabilmente è proprio la mancanza di eredi maschi a determinare il passaggio di proprietà a terzi e il conseguente ingresso nell'oblio. Quel che è certo è che il sessantacinquenne Giuseppe è rimasto in attività fin quasi alla fine dei suoi giorni. L'ultimo pagamento documentato da parte di Ricordi, per la somma di sei lire, è infatti datato 27 dicembre 1899.²²

4. *La cessione dell'archivio, l'oblio e la riscoperta*

Nonostante l'attività abbia prosperato per quarant'anni, l'archivio Vianelli è andato perduto ed è impossibile la sua ricostruzione. A seguito della morte di Giuseppe lo stabilimento muta proprietario, passando nel 1904 nelle mani dei Fratelli Agolini che fino al 1927 proseguono l'attività nell'ultimo atelier in capo ai Vianelli, situato al civico 4704 di campo San Provolo e dove ancora oggi si trova, affissa al portone, la targa Vianelli; mentre Giovanni Jankovich (loro storico concorrente), avendone acquisito l'archivio, diventa concessionario per le lastre negative assieme al figlio Francesco.²³

La ricerca delle loro stampe presso gli archivi di terzi ha portato al rinvenimento di circa seicento ritratti, sia in formato *carte de visite*, sia in formato gabinetto;²⁴ rari, seppur presenti, sono i casi di formati più grandi e di maggior pregio. Dei circa seicento esemplari individuati, ben centonovanta sono ritratti d'artista, per un totale di centodiciotto soggetti. Per alcuni di essi esistono più pose realizzate nella stessa occasione o a distanza di tempo. A volte le differenze fra gli scatti di uno stesso soggetto sono minime, come il volto rivolto nella direzione opposta o una mano che muta posizione; in altri casi il protagonista viene fotografato sia in abiti borghesi, sia in costume di scena; o ancora, capita di immergersi nello sfarzoso guardaroba di attrici e cantanti o in differenti ambientazioni. Tornando però su considerazioni più generali e

20. Cfr. *Seconda esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia, Ferrari, 1897, p. [vi].

21. Su richiesta di chi scrive, l'Ufficio dello Stato civile del Comune di Venezia ha rilasciato un certificato di morte (atto n. 6, parte I serie / Uff. 1 anno 1900).

22. ASR, *Copialettere 1899-1900*, vol. 11, p. 225.

23. Cfr. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia*, cit., pp. 122, 126. A conferma rimangono i retro di alcuni cartoni di entrambi gli stabilimenti grazie ai quali è possibile ricostruire la vicenda.

24. Per una prima ricognizione si veda qui il par. 4. *La cessione dell'archivio, l'oblio e la riscoperta*.

ponendo l'attenzione sulla specificità della professione dei centodiciotto soggetti teatrali, ciò che si apre allo sguardo è un ventaglio di sfumature in cui si declina la spettacolarità ottocentesca, rappresentata in modo equanime nelle fotografie dei Vianelli attraverso i volti di cantanti, musicisti, compositori e direttori d'orchestra, attori, attrici, drammaturghi, capocomici e mimi.²⁵

Pur trattandosi di una prima mappatura non esaustiva e, si spera, passibile di ampliamenti, i nuclei maggiori possono essere individuati presso sei enti italiani. Il primo per estensione è certamente quello rinvenuto presso l'Archivio Storico Ricordi, dove si contano ben cinquantotto stampe.²⁶ Le fotografie sono suddivise per artista in buste d'epoca al cui interno sono condizionate immagini provenienti dai più noti stabilimenti del tempo, assieme ad altre inviate all'editore dallo stesso soggetto perché ne fosse ricavata un'incisione e, successivamente, un'illustrazione da inserire in qualche pubblicazione. Si tratta quindi di materiale di lavoro, stratificato nel tempo secondo logiche che sono proprie della produzione editoriale.

Di poco inferiore per ampiezza è il nucleo individuato presso la Biblioteca museo teatrale SIAE con quarantaquattro positivi la cui provenienza è dispersa e la finalità della raccolta non è, in questo caso, di natura commerciale.²⁷

25. Una curiosità: i Fratelli Vianelli dopo il 1868 ritraggono anche il portiere del teatro Rossini di Venezia, Luigi Privato, padre di Guglielmo, attore, capocomico e marito di Elettra Brunini, anch'essa ritratta dai Vianelli. Cfr. Biblioteca museo teatrale SIAE, *Archivio storico fotografico*, n. rec. 3240, ASF-090-13-01.

26. Milano, ASR: *Emilio Barbieri*, ASR_1113; *Antonio Bazzini*, ASR_1134-03; *Tommaso Benvenuti*, ASR_1156-01; *Emma Bianchi*, ASR_112; *Marietta Biancolini Rodriguez*, ASR_142; *Jacques Blumenthal*, ASR_1139; *Arrigo Boito*, ASR_2794; *Adele Borghi*, ASR-310 (3 ritratti); *Erminia Borghi-Mamo*, ASR_312-01; *Giuseppina Borsi De Giuli*, ASR_316; *Vittorio Carpi*, ASR_1496-03; *Giuseppe Cremonini*, ASR_1469-01; *Anna D'Angeri*, ASR_2827; *Nicola De Giosa*, ASR_1597; *Bianca Donadio*, ASR_1656; *Riccardo Drigo*, ASR_1626; *Franco Faccio*, ASR_2784; *Alessandro Fano*, ASR_1759; *Giovanni Battista Fasanotto*, ASR_1767; *Carolina Ferni*, ASR_1778; *Raffaele Frontali*, ASR_1704; *Isabella Gianoli Galletti*, ASR_2064; *Leone Giraldoni*, ASR_2121 (2 ritratti); *Giuseppe Joachim*, ASR_2263; *Giuseppe Kaschmann*, ASR_2188 (2 ritratti); *Claudio Leigheb*, ASR_2325; *Félicia Litwinne*, ASR_2275; *Luigi Mancinelli*, ASR_2475 (2 ritratti); *Pia Marchi Maggi*, ASR_2479; *Leopoldo Marengo*, ASR_2468; *Flora Mariani De Angelis*, ASR_2473; *Virginia Marini*, ASR_2443; *Ernesto Nicolini*, ASR_2667; *Michele Novaro*, ASR_2682; *Adriano Pantaleoni*, ASR_2720; *Adelina Patti*, AQSR_2744; *Giacinta Pezzana*, ASR_1817; *Ciro Pinsuti*, ASR_1854; *Eugenio Pirani*, ASR_1860-03; *Amilcare Ponchielli*, ASR_458; *Maria Quaini*, ASR_1823; *Adelaide Ristori*, ASR_b1978; *Lauro Rossi*, ASR_2041; *Antonio Rubinstein*, ASR_2052; *Camillo Sivori*, ASR_2387; *Roberto Stagno*, ASR_2415; *Adelaide Tessero*, ASR_2344 (2 ritratti); *Giovanni Verga*, ASR_1988; *Maria Waldmann*, ASR_1986; *Eugène Ysaye*, ASR_2824. Sull'Archivio Storico Ricordi si veda la scheda di Maria Pia Ferraris in questo stesso volume (pp. 295-305).

27. Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Luigi Aliprandi*, ASF-001-30-02; *Allegri C.*, ASF-002-07-01; *Luigi Bellotti-Bon*, ASF-007-20-04 e ASF-007-20-05; *Antonio Bozzo*, ASF-019-08-02; *Elettra Brunini-Privato*, ASF-021-16-05; *Giulio Casali*, ASF-026-20-01; *Eleonora*

Numeri più piccoli si riscontrano invece nelle restanti realtà, ma al dato quantitativo fa da contraltare, in almeno due casi, un aspetto non secondario: la qualifica del soggetto produttore di una data collezione, ovvero di chi ha raccolto e custodito originariamente le stampe. Alludo ai documenti conservati presso l'archivio fotografico dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia a Roma e a quelli del *Fondo Antonio Cervi* della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, dove si trovano sedici stampe. Nel primo caso le fotografie fanno parte del *Fondo antico*, che raccoglie immagini varie, spesso corredate di dedica da parte di artisti che, collaborando a vario titolo con l'Accademia, decidono di donare un ritratto a loro memoria.²⁸ Nel secondo caso invece va evidenziata la professione di Cervi, critico teatrale del «Resto del Carlino» dal 1889 al 1923 e autore di svariati studi dedicati ai protagonisti del teatro italiano.²⁹ Si tratta in questo caso di stampe riferibili al primo decennio della carriera dei Vianelli. Oltre che dallo stile, la cronologia può essere desunta da altri fattori: le in-

Duse, ASF-042-09-03; *Enrico Duse*, ASF-042-18-01; *Silvia Fantechi-Pietriboni*, ASF-043-34-02 e ASF-043-34-03 e ASF-043-34-04; *Giacomo Galvani*, ASF-051-10-01; *Domenico Giagnoni*, ASF-053-05-04; *Pierina Giagnoni*, ASF-053-08-02 e ASF-053-08-05; *Pia Marchi-Maggi*, ASF-069-02-01 e ASF-069-02-09 e ASF-069-02-10 e ASF-068-37-02 e ASF-068-37-08; *Virginia Marini*, ASF-071-15-01 e ASF-071-15-02; *Luigi Monti*, ASF-076-01-01 e ASF-076-01-02; *Alamanno Morelli* ASF-076-12-05; *Antonio Papadopoli*, ASF-083-14-04 e ASF-083-14-09; *Francesco Pasta*, ASF-084-01-05 e ASF-084-01-06; *Gaspere Pieri*, ASF-088-06-07 e ASF-088-06-08; *Giuseppe Pietriboni*, ASF-088-17-01; *Luigi Privato*, ASF-090-13-01; *Luigia Robotti-Vestri*, ASF-117-32-02; *Enrico Salvadori*, ASF-105-18-02; *Argia Santecchi* ASF-107-10-01; *Adelaide Tessero*, ASF-113-22-01; *Giovanni Verga*, ASF-117-22-01; *Enrichetta Zeri Grassi*, ASF-122-19-02; *Giulia Zoppetti*, ASF-123-14-09; *Angelo Zoppetti*, ASF-123-08-06.

28. Le riproduzioni delle fotografie conservate nel *Fondo antico* della bibliomediateca dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia (d'ora in avanti ANSC) sono liberamente fruibili on line: http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?pflag=personalizationRicercaFotografico&munu_str=0_1_0_1&numDoc=17 (ultimo accesso: 8 marzo 2021) e corrispondono alle seguenti segnature: *Pietro Abbà-Cornaglia*, inv. 01094; *Arrigo Boito*, inv. 00965, FA; *Teresa Brambilla-Ponchielli*, inv. 01041, FA12; *Conradi*, inv. 01089, FA; *Maria Cortis*, inv. 00962, FA; *Fanny De Sovin*, inv. 00806 e 00807, FA; *Amelia Foroni-Conti*, inv. 01031, FA; *Matilde Milani Vela*, inv. 00996, FA e inv. 01117, FA13; *Luigi Monti*, inv. 00586, FA; *Federico Ricci*, inv. 00995, FA; *Simons-Muzio*, inv. 00508, FA; *Artista ignoto*, inv. 01446, FA; *Artista ignota*, inv. 01476, FA; *César Thomson*, *Fondo Mugnone*, inv. 00024, FM01.24.

29. Le fotografie del *Fondo Cervi* sono disponibili esclusivamente on line (<http://badigit.comune.bologna.it/bacer/index.html>, ultimo accesso: 8 marzo 2021) e hanno le seguenti collocazioni: *Antonio Bozzo*, Cart. 1, 61; *Annetta Campi Piatti*, Cart. 1, 86; *Giulio Casali*, Cart. 1, 94; *Giulia Checchi Zoppetti*, Cart. 1, 108; *Beatrice Giovellina*, Cart. 2, 222; *Vespasiano Grassi*, Cart. 2, 232; *Francesca Mazza*, Cart. 3, 294; *Francesco Mazzei*, Cart. 3, 296; *Enrichetta Zero Grassi*, Cart. 5, 493; *Domenico Bassi*, Cart. 6, 537; *Gustavo Broggi*, Cart. 7, 602; *Irene Bissi Brunorini*, Cart. 7, 605; *Filippo Filippi*, Cart. 10, 749; *Emilia Leonardi*, Cart. 11, 839; *Gina Rohr*, Cart. 14, 1011; *Enrico Salvadori*, Cart. 15, 1044.

formazioni fornite sul proprio conto dalla ditta sul retro dei supporti – come la presenza o l'assenza dello stemma di Casa Savoia, o della medaglia ottenuta nel 1868 – e le date delle dediche manoscritte, che ci forniscono un limite *ante quem* in quanto spesso non indicano il giorno dello scatto, ma quello in cui la fotografia passa di mano. Altra peculiarità delle immagini d'artista prodotte dai Vianelli prima e intorno al 1870 è la presenza di grossi volumi, dalle rilegature raffinate, probabilmente utilizzati per sottolineare il valore culturale del teatro, che il fotografo percepisce ed esalta deliberatamente.

Procedendo nella disamina dei nuclei individuati, di particolare interesse è un gruppo di dodici stampe facenti parte di un album rilegato pregevolmente, entrato nel 2005 a far parte del patrimonio del Museo-archivio di fotografia storica dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD).³⁰ Nel suo complesso l'album (che risulta integro) raccoglie trenta stampe in formato gabinetto e, sebbene non si abbia la certezza che sia stato realizzato dall'editore milanese, si ipotizza sia appartenuto alla famiglia Ricordi.³¹ Scorrendo le pagine si ripercorrono, attraverso i soggetti ritratti, tutti i più importanti successi del teatro della seconda metà dell'Ottocento e si rincorrono i nomi dei più rinomati fotografi: Benque & Co, Luigi Montabone, Michele Schemboche, Napoleon Sarony ma, sono proprio i Fratelli Vianelli ad aprire l'album con un ritratto di Franco Faccio, cui fanno seguito, fra gli altri, Anna Renzi, immortalata in costume di scena per *Faust*, e la celeberrima Adelaide Ristori.³²

Infine, otto ritratti sono stati rintracciati presso il Civico museo teatrale Carlo Schmidl di Trieste.³³ Anche in questo caso è importante osservare la traccia lasciata dal primo proprietario: Giovanni Simonetti – direttore della più volte citata rivista «L'arte» –, il cui timbro si trova su sei delle otto fotografie. Inoltre, manoscritta sul verso del suo ritratto, si legge la dedica del mezzosoprano Olimpia Bartoli: «*in segno di stima e amicizia all'amico sig. Simonetti*».³⁴ Non si tratta di mere coincidenze: i punti di contatto fra lo stabilimento fotografi-

30. Roma, ICCD, inv. ICCD/MAFOS ACR 2 (1/30). Si informa che il numero di inventario è provvisorio. Cfr. D. VIRGILI, *Gli album "Ricordi"*, «M.A.F.O.S. Comunicazioni. Museo archivio di fotografia storica», 2006, 4, p. [6]. Sui fondi fotografici dell'ICCD si veda la scheda di Elena Berardi (pp. 307-316).

31. L'informazione è ricavata dalla scheda archivistica FF prodotta dalla dott.ssa Giusi Lombardi, funzionario dell'ICCD.

32. Sulla Ristori si vedano i contributi di Francesca Simoncini e Cristina Tosetto rispettivamente alle pp. 29-44 e 45-61.

33. Trieste, Civico museo teatrale C. Schmidl (d'ora in avanti CMTCS): *Olimpia Bartoli*, CMT F 000375; *Jean De Rezke*, CTM F 001177; *Angelo Mariani*, CTM F 000180; *Luigi Monti*, CTM F 000172; *Ernesto Nicolini*, CTM F 001110; *Roberto Stagno*, CTM F 000094; *Maddalena Mariani Masi*, CTM F 000030; *Giuseppe Pietriboni*, CTM F 000178.

34. Trieste, CMTCS, *Olimpia Bartoli*, CMT F 000375.

co e il mondo del giornalismo e dell'editoria sono ampiamente documentati, come si dimostrerà nelle prossime pagine.

5. *Fotografia ed editoria: i rapporti tra gli stabilimenti Fratelli Vianelli e Ricordi*

Come si è potuto comprendere, un ruolo importante nella diffusione delle fotografie dei Fratelli Vianelli è giocato dal già più volte menzionato Stabilimento Ricordi, che ha talora scelto una linea editoriale volta a carpire il favore del pubblico attraverso nuove proposte, capaci di accorciare la distanza fra il lettore-spettatore e i suoi beniamini. Per comprendere meglio questo meccanismo è utile proporre un esempio tratto dalla vita teatrale veneziana del tempo.

Il 13 maggio 1876 va in scena al teatro Rossini il rinnovato *Mefistofele* di Arrigo Boito con scene di Pietro Bertoja e direzione di Franco Faccio. Un vero successo, amplificato dalla «Gazzetta musicale di Milano» che, a partire dal 21 maggio e per tutto il resto dell'anno, dedica ampio spazio allo spettacolo,³⁵ a cui dedica uno studio critico-analitico a puntate. In coda al settimanale si trova poi la consueta rubrica *Alla rinfusa* al cui interno in genere vengono riportate brevi notizie su vari argomenti, tra cui il seguente annuncio:

Dal celebre stabilimento fotografico dei fratelli Vianelli di Venezia, vennero eseguite le fotografie dei maestri Boito e Faccio, e degli esecutori del *Mefistofele*, signora Borghi-Mamo, e signori Barbacini e Nannetti. Sono veri capolavori, come del resto siamo abituati da lungo tempo a vederne eseguite dai fratelli Vianelli, che sono senza dubbio i primissimi fra i primi.³⁶

Se la chiosa lascia trasparire la fama raggiunta dai fratelli, la ricerca d'archivio convalida il racconto. Nel fondo Ulderico Rolandi dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia è infatti conservata la riproduzione di uno scatto attribuito ai Vianelli che ritrae un gruppo di

35. Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», xxxi, 1876, 21, p. [177]. Per comprendere le ragioni della risonanza ottenuta da *Mefistofele* nel 1876 è utile ripercorrerne la vicenda: prima opera composta interamente da Arrigo Boito, debutta nel 1868 al teatro alla Scala di Milano. A dirigere è lo stesso Boito, travolto dal malcontento del pubblico. Dopo la revisione di musica e libretto, l'opera debutta il 4 ottobre 1875 al teatro Comunale di Bologna diretta da Emilio Usiglio. Il pubblico acclama un Boito non ancora soddisfatto. A Venezia il teatro va in visibilibio anche grazie alla soluzione ideata da Bertoja per la scena del *Prologo in cielo* che migliora la resa acustica. L'effetto è così impressionante da imporsi, per volere dello stesso Boito, come canone nelle realizzazioni successive. Cfr. *Pietro Bertoja scenografo e fotografo*, a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Fratelli Alinari, 2013, pp. 16, 112-117.

36. *Alla rinfusa*, «Gazzetta musicale di Milano», xxxi, 1876, 22, p. 190.

cinque persone, al centro del quale compare Erminia Borghi-Mamo con un abito presente anche in altre stampe dei fotografi veneziani.³⁷ Alle sue spalle compaiono, in piedi, Franco Faccio e Arrigo Boito. Lecito supporre che i due cantanti ai lati siano Enrico Barbacini e Romano Nannetti, contrariamente a quanto sostenuto da Gaspare Nello Vetro.³⁸

Sempre sulla «Gazzetta musicale di Milano», il 27 agosto, in ultima pagina, si annuncia:

In seguito a recenti trattative, lo Stabilimento Ricordi ha acquistato dai celebri Fratelli Vianelli di Venezia, una collezione di ritratti fotografici (formato Gabinetto) dei principali artisti, la quale collezione si andrà di mano in mano arricchendo così da diventare una delle più pregiate che si conoscano.³⁹

Non si sa se la collezione sia stata poi ampliata, ma di sicuro Ricordi ha avviato una moderna campagna pubblicitaria in un momento in cui, va ricordato, la fotografia non può essere riprodotta sulla carta stampata, cioè su quotidiani o periodici. Circa l'impegno promozionale profuso dallo Stabilimento Ricordi è sicuramente rivelatore un volantino in carta sciolta (fig. 1) che mostra la medesima impostazione grafica e il medesimo contenuto dei ricorrenti annunci apparsi sul periodico il 3 settembre, il 12 e il 19 novembre e il 3 dicembre 1876.

Finora è stato possibile rintracciare uno o più ritratti per ognuno degli artisti elencati nei sopracitati avvisi, a eccezione di Angelo Masini.⁴⁰ In generale, si può affermare che il loro stile sia molto formale ed elegante: i soggetti

37. Cfr. P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, fig. 22, per la riproduzione dell'immagine in cui Borghi-Mamo indossa lo stesso abito.

38. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma (d'ora in poi ITM), *Fondo Ulderico Rolandi*, coll. ritratti 2; e online v. https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0004-001292/campanini-italo-faccio-franco-boito-arigo-vidal-antonio-borghi-mamo-erminia.html?currentNumber=6&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22%3A%22%2C%22boito%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A21%2C%22accountName_string%22%3A%5B%22teatromelodramma%22%5D%2C%22archiveName_string%22%3A%5B%22%5C%22teatromelodrammaxDamsHist004%5C%22%22%5D%7D%7D&startPage= (ultima consultazione: 8 marzo 2021). L'informazione sul riconoscimento si trova in un'annotazione manoscritta in calce al documento citato. Va precisato che Gaspare Nello Vetro non aveva a disposizione gli attuali strumenti di ricerca digitali e che la somiglianza fra Italo Campanini e Enrico Barbacini è tale da trarre in inganno, mentre Romano Nannetti è spesso ritratto con la barba. Va inoltre ricordato che Campanini, Vidal, Borghi-Mamo e Faccio portano sì in scena *Mefistofele*, ma nel 1878 e al teatro Grande di Brescia.

39. *Fotografie dei Fratelli Vianelli di Venezia*, «Gazzetta musicale di Milano», xxxi, 1876, 35, p. 298 (presente anche nei numeri 36, 46, 47, 49 della stessa annata).

40. Per le referenze archivistiche si rimanda alla nota 26.

maschili sono ritratti in pose severe, con il volto di tre quarti (figg. 2-3).⁴¹ La stessa impostazione si riscontra in quelli di Virginia Marini e Maddalena Mariani Masi, mentre il gioco di luci si fa più teatrale per Flora Mariani De Angelis. Un caso interessante è quello di Maria Waldmann, ritratta poco prima del suo ritiro dalle scene di fronte a uno scenografico fondale dipinto raffigurante la loggia di palazzo Ducale e, sul fondo, l'isola di San Giorgio (fig. 4).⁴²

In merito al rigore di queste fotografie, torna utile citare uno stralcio di un lungo scritto di Pompeo Molmenti datato 1871:

Qui a Venezia, lo studio dei fratelli Vianelli è il convegno del nostro mondo elegante, il ritrovo di tutte quelle simpatiche straniere che vengono ad ammirare entusiasticamente la piazza di S. Marco, il Molo ecc. [...] In generale io sono avverso alla fotografia, perché mi parve sempre un mestiere sfruttato da ciarlatani; ma quando è professata non da meri esecutori, ma da chi sappia comprendere il bello, essa diventa l'arte con tutte le sue esigenze. [...] I Vianelli hanno questo di buono, di aver compreso che la fotografia deve limitarsi a ritrarre le sembianze più semplicemente che è possibile. Non vogliono fare quadretti di genere, quadri storici, pose convenzionali, cose tutte che sono il debole di molti fotografi, ma vi fanno un semplice e bel ritratto, vi ritraggono come siete, cercando di cogliere il momento che vi è più naturale. I ritratti dei Vianelli non adulano; ad essi si potrebbe adattare quel detto di Legouvé: "Una buona fotografia vale un esame di coscienza; essa vi getta in faccia bruscamente la vostra età".⁴³

Quella appena letta è certamente la descrizione più adeguata dell'intera produzione fotografica dei Vianelli, perfettamente calzante anche quando si tratti di soggetti teatrali.

A concludere la collezione Ricordi, il ritratto della Borghi-Mamo nel ruolo della boitiana Margherita, come confermano le indicazioni per la messa in scena fatte redigere dal compositore, che descrivono nel dettaglio il costume.⁴⁴ La stampa, conservata presso l'archivio fotografico del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, mostra dei tagli irregolari lungo

41. Per quanto riguarda la fotografia di Franco Faccio si pone un problema: l'immagine è montata su un supporto nero con scritte oro che farebbe propendere per una datazione successiva, non si può però escludere che sia stata incollata in un secondo momento. In ogni caso è certo che Faccio viene ritratto dai Vianelli nel 1876 con Arrigo Boito e gli interpreti del *Mefistofele*.

42. Esistono altri due scatti realizzati a Maria Waldmann nella stessa occasione. In uno di questi figurano la balaustra presente in uno dei ritratti fatti a Erminia Borghi-Mamo e il tappeto della citata fotografia di gruppo. Cfr. *Carteggio Verdi-Waldmann 1873-1900*, a cura di M. BEGHELLI e N. BADOLATO, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2014, figg. 8-9.

43. P.G. MOLMENTI, *Scintille di caminetto*, «L'arte in Italia», IV, 1872, pp. 6-8.

44. Cfr. G. RICORDI, *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito. Compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore a Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, 1877, p. 81.

la bordatura del supporto secondario, che elidono il nome della ditta sul recto, mentre sul verso rimangono salve le consuete titolazioni che consentono una sicura attribuzione.⁴⁵ In questa sede si è scelto però di proporre una versione successiva rintracciata fra i materiali presenti nell'Archivio Storico Ricordi, visto che si sta tentando la ricostruzione della sua collezione (fig. 5). Il taglio è più stretto e il formato più piccolo – si passa da un formato gabinetto alla più agile *carte de visite* –, cambia anche la firma sul cartone, che diventa qui Stabilimento Ricordi. È eseguita a Milano e si tratta evidentemente di una riproduzione fotografica, una pratica largamente diffusa e alla quale ha fatto spesso ricorso l'editore.

6. Problemi di attribuzione. Quando lo studioso è un equilibrista

La scelta di mostrare la *carte de visite* con la firma dello Stabilimento Ricordi permette di far emergere un tema cruciale quale l'attribuzione dei ritratti ai rispettivi fotografi, in un'epoca in cui il diritto d'autore in materia non è ancora rigidamente normato.⁴⁶ Nel corso delle ricerche si è per altro più volte dubitato della firma Fratelli Vianelli poiché, entrati in un cono d'ombra, appaiono certamente in secondo piano rispetto ad altre ditte che godono invece di fama imperitura.

Un esempio eclatante di quanto esposto lo offre un ritratto di Eleonora Duse che, oltre a collocarsi negli anni Ottanta dell'Ottocento, si distanzia dal canone estetico fin qui apprezzato. Eppure porta la firma Fratelli Vianelli (fig. 6). Lodati come ritrattisti, i due sono però esperti anche nel riprodurre scatti altrui⁴⁷ e la foto qui proposta può ricordare all'osservatore esperto una celeberrima serie di ritratti dell'attrice eseguiti dallo Stabilimento Bettini di Livorno.⁴⁸ Le differenze sono lievi: varia l'acconciatura e manca la ricca collana fotografata da Bettini, mentre compaiono dei lunghi guanti. Impossibile poi non notare l'imponente sedia borchiata sulla quale è adagiata l'attrice. Proprio

45. Cfr. <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=462> (ultimo accesso: 11 marzo 2021).

46. Proprio nel 1879 Carlo Brogi invita i colleghi a istituire un'associazione volta a perorare la promulgazione di leggi a tutela del lavoro dei fotografi. I Fratelli Vianelli sono fra i primi firmatari, assieme ad Alinari, Bettini, Bertoja, Naya, Perini e Sorgato. Cfr. C. BROGI, *Una questione fotografica*, «Roma artistica. Periodico illustrato di belle arti ed arte industriale», v, 1879, 25-26, pp. 200-201; 27-28, pp. 213-214.

47. Cfr. *Varietà. Il ritratto di Napoleone III*, «L'arte. Rassegna di teatri, scienze e lettere», iv, 1873, 5, p. 20.

48. Cfr. *Eleonora Duse e Arrigo Boito*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2018, p. 20.

quest'ultimo elemento, all'apparenza marginale, si rivela invece prezioso per la corretta attribuzione dello scatto. Essa infatti compare in altri tre ritratti eseguiti dai Vianelli nel corso del decennio successivo, in occasione del viaggio a Venezia di Mary Elisabeth Garrett,⁴⁹ e torna in un ritratto del baritono Leone Giraldoni in costume di scena (fig. 7).⁵⁰ L'albumina è conservata presso l'Archivio Storico Ricordi e non è montata su alcun supporto e questo potrebbe far supporre che l'autore sia sconosciuto, ma il baritono è stato ritratto dai Vianelli fra il 1870 e il 1880 e la certezza che anche quest'ultima fotografia sia opera loro viene confermata, ancora una volta, dal mobilio che compare a più riprese in altre stampe precedenti e coeve (fig. 8).

Ovviamente quelle qui avanzate non sono considerazioni definitive, ma si spera contribuiscano a rinnovare l'interesse degli studiosi verso l'analisi puntuale delle stampe d'epoca, così che la conoscenza di una materia complessa e spesso 'muta' possa precisarsi. Inoltre, non va sottovalutato il fatto che fra i soggetti ritratti dai Fratelli Vianelli spesso emergono legami di parentela o d'affari. Si pensi alla Duse e a Giraldoni: della prima i Vianelli ritraggono lo zio Enrico, anch'esso attore; del secondo è la moglie, Carolina Ferni, violinista e soprano, a comparire in una posa conturbante che nulla ha da invidiare alle nascenti dive.⁵¹

7. Albumine che svelano trame sottili

Osservando le fotografie realizzate dai Vianelli è quindi possibile ricostruire un intrigante quadro delle relazioni interne al mondo teatrale italiano della seconda metà dell'Ottocento, almeno per quegli artisti che hanno frequentato la piazza veneziana. In controluce affiorano i loro legami lavorativi e amicali,

49. The Albert M. Greenfield Digital Center for the History of Women's Education, attraverso il suo opac, consente di visionare le riproduzioni delle fotografie: <http://greenfield.brynmawr.edu/items/show/2795> (ultimo accesso: 11 marzo 2021). Per completezza si rimanda anche ai record 2793 e 2781.

50. La fotografia deve precedere il 1885, anno in cui Leone Giraldoni si ritira dalle scene. Potrebbe risalire al 1877, quando interpreta i ruoli di Giorgio Germont ne *La traviata* di Giuseppe Verdi e di Valentino nel *Faust* di Charles Gounod al teatro La Fenice con la compagnia di Adelina Patti.

51. Per motivi di spazio non è stato possibile riprodurre qui tutti i ritratti citati. Quello di Enrico Duse si trova a Roma, alla Biblioteca museo teatrale SIAE, *Archivio storico fotografico*, n. rec. 2167, ASF-042-18-01; quello di Carolina Ferni è conservato all'ASR (inv. MI0285_AS_1778) ed è disponibile online: http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_AS_1778&qt= (ultimo accesso: 12 marzo 2021).

esplicitati nelle dediche presenti indifferentemente sul recto o sul verso delle stampe, dove spesso di legge: «A ricordo di». Due esempi di facile reperimento sono il ritratto di Teresina Brambilla-Ponchielli nei panni di Lucia nell'opera del marito *I promessi sposi*, che nel 1883 si rivolge all'amico «sig. Vassalli», e quello dell'attrice Silvia Fantechi Pietriboni in abito da sera, che nel 1876 indirizza la sua nota manoscritta a Virginia Ferni Germano.⁵² Come loro, molti altri artisti hanno collezionato ritratti di colleghi e tracce di questa consuetudine si trovano anche fuori dai confini nazionali: come nella Casa museo di Salomea Krusceniski a Lviv, in Ucraina, dove è esposto un ritratto di Boito eseguito dai Fratelli Vianelli.⁵³

Vale la pena citare nuovamente Molmenti, che nel 1872 sostiene che «la fotografia è divenuta un bisogno di questa società elegante, leggera, che crede soltanto ai piaceri della vita».⁵⁴ Una considerazione che precede di un decennio quello che convenzionalmente viene indicato come l'inizio della Belle Époque, eppure ben si accorda con le pratiche di diffusione della propria effigie, prima in cerchie ristrette, poi su larga scala. Se inizialmente i Vianelli ritraggono gli artisti cercando di restituire un'immagine il più possibile vicina all'ideale borghese, in seguito, pur non rinunciando all'eleganza che contraddistingue il loro lavoro, sono capaci di rendere chiaro il contesto teatrale. Alludo a due fotografie in costume e in compagnia della già menzionata Silvia Fantechi Pietriboni (figg. 9-10). In entrambe la posa è morbida e l'azione solo accennata, come già nel ritratto in costume di Giraldoni; certamente si riscontra una maggiore freschezza rispetto alle fotografie della Borghi-Mamo e della Brambilla-Ponchielli, più ingessate seppur parzialmente ambientate. Non è ancora possibile indicare a quale personaggio queste due ultime immagini si riferiscano, ma non si esclude di fornire in futuro questa informazione e di aggiungere notizie sull'attività di questi due fotografi ingiustamente dimenticati, eppure spesso inseriti con i loro ritratti a corredo di saggi sul teatro dell'Ottocento e sui suoi epigoni.

52. Per Teresa Brambilla-Ponchielli cfr. ANSC, *Archivio fotografico, Fondo antico*, inv. 01041, FA12 (e v. nota 28 per la riproduzione dell'immagine). Per Silvia Fantechi Pietriboni v. Fondazione Giorgio Cini di Venezia, ITM, *Fondo Ferni Germano*, coll. VFG094; <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0011-000096/silvia-fantechi-pietriboni.html> (ultimo accesso: 12 marzo 2021).

53. Cfr. *Solomiya Krushenlynska Musical Memorial Museum in Lviv. An Illustrated Guidebook*, Lviv, I. Kryvoruchka, 2013, fig. 102. Il soprano interpreta nel 1901 a Varsavia i ruoli di Margherita ed Elena nel *Mefistofele* di Arrigo Boito, per questo conserva la fotografia del compositore. Per quanto riguarda l'attribuzione del ritratto si fa riferimento a un'incisione di Ambrogio Centenari riprodotta in U. PESCI e E. XIMENES, *Verdi e l'Otello*, «L'illustrazione italiana», 1887, p. [12].

54. MOLMENTI, *Scintille di caminetto*, cit., pp. 7-8.

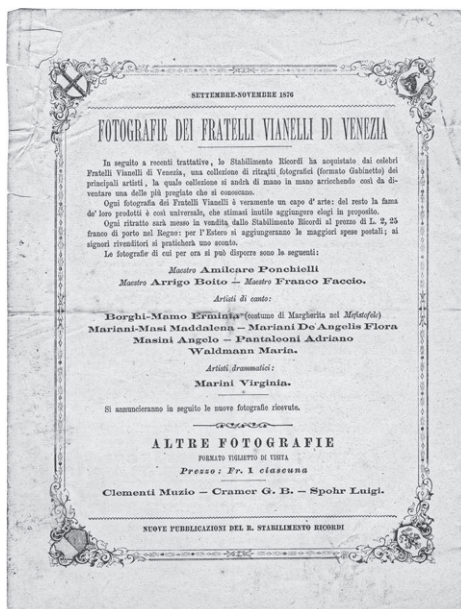


Fig. 1. Regio Stabilimento Ricordi, Volantino pubblicitario in carta sciolta distribuito con la «Gazzetta musicale di Milano», settembre-novembre 1876 (collezione privata).



Fig. 2. Fratelli Vianelli, Arrigo Boito, 1876, albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, ASR_2794, FOTO000021).

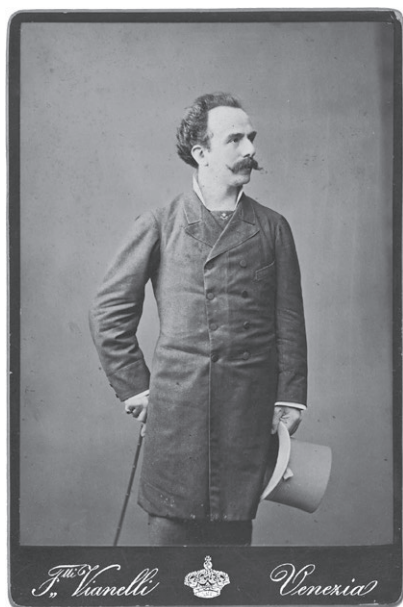


Fig. 3. Fratelli Vianelli, Ritratto di Franco Faccio, [1876?], albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, ASR_2784, FOTO000042).



Fig. 4. Fratelli Vianelli, Maria Waldmann, 1876, albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, ASR_1986, FOTO001721).



Fig. 5. Stabilimento Ricordi, Erminia Borghi-Mamo in costume di scena da Margherita per il *Mefistofele* di Arrigo Boito, post 1876, albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, FOTO001937).



Fig. 6. Fratelli Vianelli, Eleonora Duse probabilmente in costume di scena da Odette per l'omonimo dramma di Victorien Sardou, post 1882, albumina (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, Archivio storico fotografico, n. rec. 4843, ASF-042-09-03).



Fig. 7. [Fratelli Vianelli], Leone Giraltoni in costume di scena, ante 1885, albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, ASR_2121, FOTO003699).



Fig. 8. Fratelli Vianelli, Leone Giraltoni in abiti borghesi, 1880-1890, albumina (Milano, Archivio Storico Ricordi, ASR_2121, FOTO003696).



Fig. 9. Fratelli Vianelli, Silvia Fantechi-Pietriboni in costume di scena, ante 1888, albumina (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Archivio storico fotografico*, n. rec. 2201, ASF-043-34-02).



Fig. 10. Fratelli Vianelli, Silvia Fantechi-Pietriboni in costume di scena, ante 1888, albumina (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Archivio storico fotografico*, n. rec. 2201, ASF-043-34-03).

MARIANNA ZANNONI

«IO LA PREFERISCO A TUTTI I FOTOGRAFI
DEL MONDO».*

MARIO NUNES VAIS E IL RITRATTO D'ATTORE

Gentilissimo amico,

Scusate se vi scrivo una cartolina, ma scrivo dal teatro e bisogna che mi accontenti di quel che posso avere. Vi ringrazio infinitamente della premura con cui mi avete spedito le fotografie. Sono molto belle, degne di voi insomma... e di me! Ce ne sono poi tre che sono tre piccoli capolavori. Quel testone grande – quella figurina che volta le spalle completamente con le braccia stese sul paravento e l'altra figura con lo stesso abito di profilo assoluto. Volete essere tanto gentile da dire al sig. Alvino di scrivermi le condizioni a cui potrebbe farmene delle copie? [...] Mio marito vi fa i suoi complimenti. I ritratti sono piaciuti immensamente a tutti. Non dubitavo della vostra abilità ma vi siete sorpassato.¹

A scrivere queste parole è l'attrice Alda Borelli in una lettera al fotografo Mario Nunes Vais datata 21 marzo 1909. L'attrice è a Milano, impegnata in un corso di recite al teatro Olympia, quando viene raggiunta dalle stampe fotografiche di alcuni scatti eseguiti, con ogni probabilità, a poca distanza da quella data. Le inquadrature alle quali fa riferimento sono effettivamente molto suggestive e sono facilmente riconoscibili tra le lastre conservate nel *fondo Nunes Vais* del Gabinetto fotografico nazionale di Roma. In particolare, le foto a figura intera scattate davanti al paravento colpiscono per l'armonia dell'insieme e per l'equilibrio compositivo (fig. 1).

La lettera, insieme a molte altre di tono simile, è conservata presso l'*archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti* del Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux di Firenze e rappresenta una testimonianza di straordinario interesse per gli studi sulla fotografia di soggetto teatrale tra la fine del XIX e l'inizio

* La citazione proviene da una lettera senza data di Emma Gramatica a Mario Nunes Vais conservata a Firenze presso il Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux (d'ora in avanti ACGV), *archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, fondo Nunes Vais*.

1. Lettera di Alda Borelli a Mario Nunes Vais, Milano, 21 marzo 1909, ACGV, *fondo Nunes Vais*.

del XX secolo. Sono pochissime, infatti, le testimonianze dirette sull'interesse che il mondo del teatro aveva per la fotografia, così come sul sistema produttivo delle immagini e sulla loro commercializzazione e diffusione a mezzo stampa. Se è facile intuire quanto gli attori fossero diventati da subito soggetti privilegiati per la fotografia coeva, ancora molto deve essere ricostruito e studiato sui rapporti che intercorsero tra le due arti e sulle reciproche influenze e contaminazioni. Per poterlo fare, e quindi per tentare di scrivere una storia della fotografia di teatro che sia finalmente comprensiva ed esaustiva, è necessario affrontare preliminarmente lo studio di singoli autori e di singoli episodi di questa lunga e feconda storia d'arte. La ricchezza documentaria, oltre alla riuscita e alla raffinatezza delle sue opere, fa di Mario Nunes Vais uno dei primi casi studio da affrontare. Si tratta infatti di un artista di imprescindibile importanza, la cui storia è in grado di fare da grimaldello nell'affrontare quella degli altri fotografi coevi.

Tra le carte personali conservate al Gabinetto Vieusseux – oltre a decine di lettere, attestati, tessere e vari riconoscimenti legati alla sua attività di fotografo – si trovano dodici preziosi album della sala di posa con le firme e le dediche delle persone ritratte nei lunghi anni di attività, dal 1900 al 1930. Scorrendo le pagine di questi album, tra le moltissime firme si leggono anche quelle di molti protagonisti della scena teatrale del tempo, tra i quali, a titolo esemplificativo, si ricordano le attrici e cantanti Paola Borboni, Lyda Borelli, Mercedes Brignone, Eugenia Burzio, Tina Di Lorenzo, Eleonora Duse, Gemma Ferruggia, Teresa Franchini, Emma e Irma Gramatica, Virginia Marini, Bella Starace Sainati, Virginia Reiter ed Emma Vecla e gli uomini di teatro Flavio Andò, Amerigo Guasti, Giannino Antona Traversi, Sem Benelli, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Ugo Piperno, Giacomo Puccini, Tommaso Salvini e Virgilio Talli. Questi album, o registri, della sala di posa sono oggetti preziosi e ricchi di fascino perché sono in grado di testimoniare la vitalità di ciò che accadeva davanti alla macchina da presa del fotografo.

Autore tra i più prolifici e interessanti della fotografia italiana della Belle Époque, Nunes Vais ha infatti raccontato per immagini il proprio tempo come pochi altri autori sono stati in grado di fare. Il suo lavoro, attento e scrupoloso, era volto a documentare gli aspetti più interessanti della vita e a consegnare ai posteri il volto di coloro che la abitarono. È proprio per questa ragione che Guido Biagi, bibliotecario della Laurenziana di Firenze, nel 1908 identifica Nunes Vais come l'unico in grado di lavorare a un 'Pantheon fotografico' degli italiani illustri. La proposta, anche se non verrà realizzata, è significativa per comprendere sia il tipo di lavoro svolto da Nunes Vais, sia la percezione che i suoi contemporanei ne avevano.

Nato in un'agiata famiglia fiorentina di origine ebraica nel 1856, Nunes Vais si avvicina alla fotografia quando le conquiste della tecnica e la presenza

di studi in grado di stampare conto terzi permettono la nascita di una comunità di fotoamatori; quegli stessi che nei primi anni del XX secolo partecipano – alle volte in modo determinante – allo sviluppo e al dibattito intorno alla fotografia. Di professione agente di cambio, Nunes Vais è «un dilettante senza nulla di dilettantesco»,² un ritrattista raffinato mosso unicamente da un grande interesse artistico e da una viva curiosità intellettuale.

Non è questo il luogo per ricostruire la sua biografia che, pur essendo fondamentale per studiare la sua produzione, è ancora oggi in via di completamento. Basti sapere che i suoi rapporti con la fotografia non furono occasionali, così come non lo fu il suo coinvolgimento nella Società fotografica italiana, nata a Firenze nel 1889 con lo scopo di «dar prova della attiva e fervida vita della fotografia italiana».³ Socio dal 1890, Nunes Vais ne diventa uno dei più attivi animatori facendo parte di commissioni giudicatrici e partecipando lui stesso a incontri ed esposizioni nel corso delle quali è spesso premiato. Nel 1895 viene eletto sindaco della Società e pochi anni più tardi, nel 1904, entra a far parte del Consiglio d'amministrazione. Molte notizie sulla sua attività di fotografo e sul suo impegno per la causa della fotografia si ritrovano nel «Bullettino» della stessa Società, dove, per esempio, nel 1900 viene pubblicata una fotografia del commediografo Giuseppe Giacosa che lo incorona ritrattista. Sotto il titolo *Le nostre illustrazioni*, si legge: «Al nostro tesoriere, Mario Nunes Vais, appassionatissimo dilettante ritrattista, presentiamo i nostri ringraziamenti per aver gentilmente permesso di onorare questo numero del Bulletin con due belle illustrazioni».⁴ Accanto alla fotografia a tutta pagina di Giacosa, ritratto a figura intera con le mani in tasca (fig. 2), viene pubblicata anche la lettera che quest'ultimo invia al fotografo il 20 giugno 1900 da Milano:

Gentilissimo Signore.

Di ritorno da Roma, trovo le sue bellissime fotografie delle quali non so dirle grazie che bastino. Mai non mi [convenne?] di vedere da un circolo fotografico venire un prodotto così perfetto! La minutezza, la finezza dei tratti, la precisione delle parti, la chiarezza della luce mi pargono davvero ammirabili.

Non il Presidente della Società fotografica italiana deve ringraziare ma bensì Vo porgere al Presidente e a lei vivissimi grazie della onorevole accoglienza e del prezioso regalo. / Voglia, Signor mio gentilissimo farsi interprete di questi sentimenti pres-

2. Cfr. L. VITALI, *Prefazione a Mario Nunes Vais fotografo*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno 1974), Firenze, Centro Di, 1974, p. n.n.

3. «Bullettino», disp. 1-4, 1889, p. 2. Il regolamento interno della Società fotografica italiana è stato pubblicato sul «Bullettino» edito dalla stessa SFI, disp. 1, 1904, p. 25. È stato poi riportato nel volume di E. PUORTO, *Fotografia fra arte e storia. Il 'Bullettino della Società fotografica italiana' (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida, 1996, pp. 139-157.

4. «Bullettino Società fotografica italiana», XII, disp. 9, settembre 1900, p. 344.

so il Presidente della Società e credermi. / Di lei Devotissimo e Obbligatissimo / Giuseppe Giacosa

Analoga attestazione di stima si legge qualche anno più tardi, all'indomani dell'Esposizione fotografica organizzata dalla stessa Società a Firenze (1904), quando Nunes Vais è definito senza esitazione «il dilettante ritrattista trionfatore»⁵ per alcuni ritratti di Emma Gramatica nella tragedia di Gabriele D'Annunzio *La figlia di Iorio* e di Ermete Zacconi nel dramma breve *Al telefono*. I ritratti della Gramatica, particolarmente vibranti ed evocativi, sono pubblicati sui numeri di luglio-agosto⁶ e di ottobre⁷ dello stesso anno (figg. 3-4). Questi scatti compariranno anche in alcune pubblicazioni più tarde: nel 1905 sul periodico «Il teatro illustrato»⁸ e nel 1908, con la didascalia «Emma Gramatica in Fedra», a corredo dell'articolo *Emma Gramatica. La maschera dolente* sul periodico femminile «La donna».⁹ In entrambi i casi manca la firma del fotografo, fatto non isolato, in parte da attribuire allo *status* di non professionista di Nunes Vais.

Una testimonianza significativa in merito alle foto dannunziane della Gramatica è rappresentata da una delle lettere che quest'ultima invia al fotografo pregandolo di non consegnare ad altri le proprie foto:

Gentile Sig. Nunes Vais, [...] mi consegnò le fotografie che sono bellissime e di cui le faccio i miei più caldi e sinceri complimenti. Le rinnovo la preghiera di non dare

5. Nell'articolo si legge: «e non voglio far parzialità. Comincio dalla prima sala e vado all'ultima senza idee preconcepite di dare il posto primo al meglio e venire man mano al meno... meglio. Perché, come più sopra ho detto, nulla vi è da scartare. E come non dire subito però che il dilettante ritrattista trionfatore è il Nunes Vais? La serie de' ritratti che egli espone è una felice scelta delle sue ultime produzioni artistiche fra le quali ammiriamo veramente le ultimissime, quelle cioè che ritraggono alcuni personaggi della tragedia D'Annunziana "La Figlia di Iorio". E possiamo ritrovare le sembianze della Gramatica sotto le spoglie di Mila di Codro; del Calabresi. Lazaro di Roio; della Chiantoni, affascinante Ornella. E ritratti di Zacconi in pose caratteristiche della breve tragedia "Al telefono" e ritratti diversi tutti bellissimi stampati al bromuro, al carbone, ecc. E fra gli altri mi piace ricordare uno studio di luci, tutte sul bianco, e due effetti bellissimi, l'uno di notte al lampo di magnesio, l'altro di giorno, due gruppetti indovinatissimi. Devo lodare? Mi pare non ve ne sia il bisogno. Ormai tutti conosciamo la morbosa attività fotografica del nostro amico e consocio, conosciamo il suo gusto, la sua pratica della terrazza. Ripeto, diciamo soltanto che egli è veramente "il dilettante ritrattista trionfatore" e passiamo oltre» (A. LEVY, *La mostra esposizione sociale. Impressioni personali*, «Buletto della Società fotografica», XVI, disp. 5, maggio 1904, p. 139).

6. Cfr. «Buletto della Società fotografica», XVI, disp. 7-8, luglio-agosto 1904. Su questo numero compare anche un ritratto di Oreste Calabresi nel ruolo di Lazaro.

7. Cfr. «Buletto della Società fotografica», XVI, disp. 10, ottobre 1904.

8. Cfr. N. PUCCIONI, *Galleria del 'Teatro illustrato'. Emma Gramatica*, «Il teatro illustrato», I, 1905, 7, p. n.n.

9. Cfr. ROSSANA, *Emma Gramatica. La maschera dolente*, «La donna», IV, 1908, 88, pp. 16-17.

a nessuno nessuno alcuna fotografia. D'Annunzio voleva chiedergliene, gliene darò io – tutte devono passare per le mie mani – mi fido della sua [...] Abbia la cortesia di farmene stampare 12 di quelle col manto [...] su la testa – 6 di quelle a profilo testa grande che si vede la schiena sola. Anzi appare la spalla e la testa ruota a sinistra guardando la fotografia: sono le migliori e 6 del cane che è straordinario qui, la prego al fotografo che mi arrivino prima di tutte quelle col manto [...] in testa. Più presto che può [...] tanto stamparle spero di essermi spiegata. / A lei grazie infinite. Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo. / Cordialmente E. Gramatica.¹⁰

Richieste simili ricorrono spesso nelle lettere al fotografo fiorentino, forse per la natura amatoriale del suo lavoro o per il rapporto amicale che lo legava a molti dei personaggi ritratti. In ogni caso, anche considerando la particolarità della situazione, queste lettere – e ancora più quelle scambiate con le testate giornalistiche – rivelano un'autonomia decisionale dell'attore che potrebbe far luce sul ruolo giocato dagli artisti nel sistema di diffusione della loro immagine. A questo proposito, tra i documenti conservati presso il Viesusseux si può citare il biglietto che Lyda Borelli invia nel 1911 alla redazione del quotidiano «La Nazione» in merito alla pubblicazione di una sua fotografia con indosso la prima forma di pantalone al femminile, la jupe culotte. Nella lettera l'attrice autorizza il «Sig. Cav. Nunes Vais a cedere al Sig. Roberto Fanfani la negativa» del suo ritratto.¹¹ Altra testimonianza dell'interesse delle testate giornalistiche è costituita da «L'illustrazione del Popolo», supplemento settimanale della «Gazzetta del Popolo», la cui redazione nel 1921 si rivolge a Nunes Vais per pubblicare una selezione dalle sue «magnifiche collezioni di fotografie di illustri personalità italiane e straniere».¹²

Le molte lettere a disposizione, inoltre, sono particolarmente utili per approfondire la conoscenza di Nunes Vais fotografo poiché arricchiscono di dettagli il racconto sulla sua attività. Per esempio, è proprio dalla corrispondenza che si apprende come si servisse di varie sale di posa (tra le quali anche quella della Società fotografica) e che non si occupasse della stampa dei propri negativi, affidata di volta in volta a studi terzi di sua fiducia, tra i quali lo stabi-

10. La lettera è senza data, si legge solo 12 febbraio. È conservata presso l'ACGV.

11. Biglietto di Lyda Borelli a Mario Nunes Vais, Torino, 1911, ACGV, *fondo Nunes Vais*.

12. Nella lettera, scritta su carta intestata del settimanale e datata Torino, 30 novembre 1921 e conservata presso ACGV, si legge: «Illustre Signore, il collega Baccio Bacci ci avverte che Ella sarebbe disposto a mettere a disposizione dell'archivio della ns. Rivista le sue magnifiche collezioni di fotografie di illustri personalità italiane e straniere. Mentre la ringraziamo vivamente della squisita cortesia, vorremmo che ella ci fornisse un elenco delle collezioni per poter scegliere, oppure scegliesse addirittura Ella stessa le fotografie che crede di cederci. Vorremmo poi che Ella ci desse modo di rifonderLe le spese per noi incontrate. Mentre Le rinnoviamo i [...] della ns. più sincera gratitudine, Le presentiamo gentili ossequi. p. la direzione».

limento fiorentino di Giuseppe Alvino che viene citato nella lettera di Alda Borelli. Gli attori contattano il fotografo per fissare una seduta di posa o per chiedere che mandi in stampa – a loro spese – gli scatti fotografici selezionati.

Gli studi intorno alla sterminata produzione di questo fotografo ‘irregolare’ sono a oggi ancora sostanzialmente incompleti e manca quasi del tutto un approfondimento di quello che fu il suo rapporto con la scena teatrale e quindi con i più importanti interpreti del tempo. Nel 2005 Gabriele Borghini ha pubblicato un breve articolo sui suoi ritratti teatrali denunciando la mancanza di un’adeguata letteratura al riguardo.¹³ L’autore sottolinea come nella produzione di Nunes Vais trovino un posto privilegiato le fotografie di soggetto teatrale, dai ritratti dei grandi interpreti agli scatti dedicati alle filodrammatiche:

Nel suo Pantheon degli italiani», si legge, «largo spazio occupa la documentazione dedicata ai protagonisti del teatro dell’epoca, senza distinzioni gerarchiche tra generi, per cui Eleonora Duse e Gea Garisenda, ad esempio, godono di una medesima attenzione da parte dell’occhio, democratico e lucido, di un programmatico obiettivo socialmente obiettivo.

Nella galleria di volti del fotografo fiorentino trovano infatti posto sia i ritratti ufficiali degli attori – «poco connessi con il mondo teatrale e più inclini al rispecchiamento delle doti borghesi dei soggetti raffigurati» –, sia quegli scatti che richiamano più da vicino le prassi teatrali del tempo, quasi fossero una «*still-life* scenica e attoriale».

Anche Emanuela Sesti ha sottolineato la particolarità dei ritratti firmati da Nunes Vais che, posti a confronto con la coeva produzione di un altro artista interessato al mondo del teatro, Emilio Sommariva, si caratterizzano per «inquadature insolite e all’avanguardia». Le figure che emergono dai suoi ritratti «sono straordinariamente prive di rigidità di posa», forse proprio perché sono il prodotto di un amatore, libero da consuetudini e imposizioni commerciali ai quali erano soggetti i fotografi di professione.¹⁴

Le riflessioni intorno alla sua produzione, in particolare quelle di Borghini, nascono dalla consultazione dell’archivio fotografico dell’artista, donato allo Stato dalla figlia Laura Weil Nunes Vais in due tranche, nel 1970 e nel 1981. La ricca donazione conta più di ventimila negativi su lastra di vetro alla ge-

13. Cfr. 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, pp. 243-245. Le citazioni che seguono sono tratte dallo stesso articolo.

14. E. SESTI, *Il ritratto tra fotografi professionisti e dilettanti: gli Alinari e Nunes Vais*, in *L’io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1895/1995*, catalogo della mostra a cura di I. ZANNIER (Venezia, 11 giugno-15 ottobre 1995), Firenze, Alinari, 1995, p. 57.

latina bromuro d'argento di vario formato, ottantasei stampe originali ai sali d'argento e l'apparecchiatura utilizzata nel corso della propria attività. L'arrivo di questo straordinario materiale, oggi conservato presso il Gabinetto fotografico nazionale dell'Istituto per il catalogo e la documentazione (ICCD),¹⁵ ha dato vita negli anni Settanta ad alcuni importanti studi sulla sua produzione fotografica, pubblicazioni indispensabili per cominciare a indagare il lavoro di questo importante autore, ma incomplete e a oggi sostanzialmente le uniche in circolazione.¹⁶ A questo patrimonio si aggiungono le 27.779 stampe realizzate dal Gabinetto fotografico nazionale per la consultazione dell'archivio e tre album realizzati su indicazione di Carlo Bertelli – allora direttore del GFN e colui che ricevette la prima parte della donazione – per una mostra organizzata nel 1974.¹⁷

Per quanto questo caso studio sia del tutto particolare poiché abbiamo a disposizione l'archivio del fotografo – fatto raro considerando che generalmente gli archivi fotografici di questi anni sono andati perduti, smembrati, venduti o dispersi con la storia del laboratorio – è comunque necessario compiere alcune importanti indagini prima di potersi dedicare a un'analisi puramente stilistica della sua fotografia. Per poter reperire informazioni sugli scatti conosciuti e ricostruire il *corpus* della sua intera opera è necessario procedere con un confronto sistematico tra i materiali conservati all'ICCD e quelli di soggetto teatrale rintracciabili negli altri archivi – fotografici e teatrali – a disposizione. Tra questi, di primaria importanza i fototipi conservati presso la Biblioteca te-

15. Su cui si veda la scheda di Elena Berardi qui pubblicata alle pp. 307-316.

16. Oltre al citato *Mario Nunes Vais fotografo*, si veda: M. VANNUCCI, *Mario Nunes Vais fotografo fiorentino*, Firenze, Bonechi, 1975; ID., *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, ivi, 1976; *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, catalogo della mostra a cura di M.T. CONTINI (Roma, 15 novembre-10 dicembre 1978), prefaz. di O. FERRARI, Firenze, Centro Di, 1978; *I fiorentini fotografati da Nunes Vais*, a cura di M.T. CONTINI, Firenze, SP 44, 1978. Da ricordare anche: C. GIORGETTI, *Volti d'epoca, omaggio all'arte fotografica di Mario Nunes Vais*, Viareggio, Pezzini, 1997; *Scrittori in posa. Autori italiani del primo Novecento nelle fotografie di Nunes Vais. (1856-1932)*, «M.A.FO.S. (Museo archivio di fotografia storica) comunicazioni», II, 2000 (numero monografico); *Vestiti per immagini: l'abito femminile da società tra Ottocento e Novecento e la sua immagine pittorica e fotografica*, a cura di G. BORGHINI, G. PIANTONI, Roma, Campisano, 2003; M. FUGGENZI, *Mario Nunes Vais*, in *Dizionario della fotografia*, a cura di R. LENMAN, ed. it. a cura di G. D'AUTILIA, Milano, Einaudi, 2008, pp. 790-791; nonché i due saggi L. MORO, M.L. CAVALLO, *Lyda Borelli nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, e M. ZANNONI, *Lyda Borelli primadonna del Novecento*, in *Il teatro di Lyda Borelli*, a cura di M.I. BIGGI e M. Z., Firenze, Fondazione Alinari, 2017, rispettivamente alle pp. 12-13 e 61-85.

17. Per un approfondimento puntuale sulla consistenza del *fondo Nunes Vais* si veda la scheda di ricognizione redatta da Giovanna Bertelli nel 2015 di cui si dà notizia nell'articolo di G. BERTELLI, *Mario Nunes Vais: l'opera di un fotografo ritrattista tra i fondi dell'ICCD*, «Bollettino d'arte», c, 2015, 28, pp. 97-112.

atrale del Burcardo di Roma, dove sono presenti molte stampe senza firma ma con annotazioni e appunti autografi sul retro; il Museo biblioteca dell'attore di Genova,¹⁸ preziosa memoria del teatro italiano del recente passato; e l'*archivio Nunes Vais* conservato presso la FAF-Fondazione Alinari per la fotografia.¹⁹

Gli scatti di soggetto teatrale di Nunes Vais possono essere raggruppati in due differenti tipologie: i ritratti posati – privati o in costume – e le cosiddette ‘fotografie di scena’ realizzate nel luogo della rappresentazione, anche se a posa ferma e non nel corso dello spettacolo. Oltre a questi esemplari vanno poi considerati quei ritratti eseguiti in esterna e riconducibili al genere delle ‘prese istantanee’, legati prevalentemente alla sfera privata degli artisti ma molto interessanti per ricostruire i costumi del tempo e il sapore di un'epoca. Rientrano in quest'ultima tipologia le fotografie che ritraggono gli svaghi estivi di attrici e attori in Versilia o sul lungomare di Viareggio. Tra queste, si ricordano quelle di Tina Di Lorenzo, fotografata con il marito, l'attore Armando Falconi, e con altri amici, e le fotografie di Dina Galli con i membri della sua compagnia tra i capanni di una spiaggia. Sempre in esterna, ma forse più esplicitamente legate a questioni promozionali e/o commerciali – che comunque non possiamo escludere neppure per i casi già citati – anche le fotografie di gruppo dell'attrice Virginia Reiter in bicicletta al parco delle Cascine di Firenze con Amerigo Guasti e altri attori e quelle della compagnia di Eleonora Duse, ma senza la grande attrice, in partenza per il Sud America nel 1907. Anche questa particolare tipologia meriterebbe uno studio approfondito, utile per comprendere come funzionasse il sistema di promozione delle compagnie e quali fossero i rapporti con i fotografi e con le testate giornalistiche che proprio al principio del Novecento cominciarono a pubblicarle.

Una seconda tipologia di scatti riguarda le cosiddette ‘fotografie di scena’, cioè quelle fotografie realizzate fuori dalla sala di posa, direttamente nei luoghi della rappresentazione. L'interesse di Nunes Vais per il teatro, infatti, non si esaurisce nella ritrattistica dei personaggi celebri, ma intende documentare da vicino la scena teatrale a lui contemporanea. Non si tratta ancora di vere e proprie foto di scena, ma di uno stadio intermedio nella rappresentazione fotografica dell'azione teatrale per il quale Borghini propone la definizione «foto

18. A cui è dedicata la scheda curata da Gian Domenico Ricaldone per il presente volume (pp. 279-281).

19. L'*archivio Nunes Vais* afferente alle collezioni Alinari è oggi di proprietà della Regione Toscana ed è conservato e gestito dalla FAF-Fondazione Alinari per la Fotografia. Vi sono conservati 538 stampe vintage, 2.321 negativi su lastra di vetro e sessantatré diapositive su vetro. Tra il materiale presente si deve menzionare anche una collezione di vetri raffiguranti nudo femminile che andrebbe maggiormente indagata. Sull'archivio Alinari cfr. qui la scheda di Emanuela Sesti (pp. 283-293).

di scena a posa ferma». ²⁰ Tali scatti non sono infatti realizzati durante lo spettacolo, ma costituiscono una sorta di fermo-immagine delle prove, nel corso delle quali l'azione viene interrotta permettendo al fotografo di riprendere la scena. Nei primi anni del Novecento fotografare gli attori sul palcoscenico non era cosa semplice: l'illuminazione era insufficiente per garantire tempi di posa abbastanza brevi e per avere più luce era necessario usare i lampi al magnesio, cioè la fonte di luce prodotta dalla rapida combustione del magnesio in polvere a contatto con l'aria, che però produceva fumo e fastidiosi residui della combustione. ²¹

La realizzazione di «veri quadri» fotografici ripresi sul palcoscenico è documentata anche dalla stampa teatrale dell'epoca e, in particolare, dal settimanale «L'arte drammatica» dove, alla data 29 settembre 1906, si legge:

Il cav. Mario Nunes Vais il fotografo dilettante principe, il vero artista della fotografia che tutta l'arte conosce, ammira ed ama, ha illustrato in modo sorprendente le due commedie di Carlo Bertolazzi: *Il diavolo e l'acqua santa* e *Lorenzo e il suo avvocato*. Sono due serie di veri quadri per i quali hanno posato magistralmente gli egregi artisti della compagnia Tovagliari-Carloni-Talli-Pezzinga. ²²

Sempre sullo stesso periodico, qualche mese prima era stata data notizia della fortunata distribuzione di alcuni ritratti, realizzati dal «noto principe dei dilettanti fotografi», della Duse nel ruolo di Hedda Gabler. L'incasso delle fotografie, vendute al teatro della Pergola in occasione dello spettacolo, era stato devoluto alla cassa di previdenza degli artisti drammatici. ²³

20. BORGHINI, *Recitare la fotografia. I ritratti teatrali e le foto di scena a posa ferma di Mario Nunes Vais*, cit., p. 244.

21. Tra i primi tentativi documentati dalla stampa del tempo si ricordano e le fotografie della Duse con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi nell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij, eseguite nel 1905 dallo stabilimento milanese di Arturo Varischi e Giovanni Artico («Il teatro illustrato», I, 1905, 11, p. n.n.) e la fotografia della Di Lorenzo eseguita da Adolfo Ermini al teatro Manzoni nel corso dello spettacolo *Amore senza stima* di Paolo Ferrari («Il teatro illustrato», II, 1906, 18, p. n.n.). Per un approfondimento si veda il volume della scrivente *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018.

22. G. EMME, *Firenze*, «L'arte drammatica», 29 settembre 1906, p. n.n.

23. Nell'articolo si legge: «splendida iersera la Pergola per la prima rappresentazione di Eleonora Duse. Non un palco, non un posto vuoto, invase persino le corsie, zeppi gli atri. La folla cosmopolita si era data convegno nell'elegante sala, per acclamare l'immensa artista nostra e per seguirla religiosamente, molte signore si erano portate il volume Hedda Gableer lavoro scelto per prima rappresentazione. Il dramma di Enrico Ibsen, nuovo probabilmente per la maggioranza del pubblico, non è delitto il parlar francamente, non è piaciuto e solo l'arte potente, miracolosa, di Eleonora Duse ha potuto mantenere altissimo l'interesse e l'attenzione di tutti che deliziandosi della magistrale interpretazione, applaudi con trasporto la inimitabile

Tra le immagini conservate presso l'archivio fotografico di Nunes Vais risultano particolarmente degne di nota le fotografie 'di scena' della *Piccola Fonte* di Roberto Bracco, spettacolo allestito dalla compagnia di Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri nel 1906. Tra gli attori ritratti si riconoscono la Gramatica nel ruolo di Teresa, Ruggeri in quello di Stefano, Ugo Piperno in quello di Valentino e Filiberto Mateldi in quello del vecchio mendicante. Gli scatti sono dodici, quattro relativi al primo e al terzo atto, due al secondo e al quarto. Per ciascuna di queste immagini è possibile riconoscere la scena e le battute corrispondenti e verificare quanto fedele e dettagliata fosse la ricostruzione scenica dello spazio in rapporto al testo di Bracco. Da segnalare le preziose informazioni impresse sul negativo – e poi perse nella stampa fotografica – del fuori scena e in particolare del sistema di illuminazione del palcoscenico e della ribalta. La sequenza di queste immagini è in grado di restituire una perfetta sinossi visiva del dramma attraverso le istantanee dei suoi passaggi più significativi. Se uno dei punti chiave della pratica fotografica coincide con la scelta del 'momento giusto', in quello che possiamo definire una sorta di reportage posato dove la realtà rappresentata corrisponde alla realtà della rappresentazione teatrale, Nunes Vais riesce a unire questo talento specificatamente fotografico con una buona capacità di lettura del testo teatrale. Tutto da indagare resta invece il coinvolgimento degli attori stessi nella scelta dell'istante da immortalare e nelle modalità di esecuzione.

La maggior parte delle fotografie di Nunes Vais è costituita comunque da ritratti eseguiti in sala di posa, molti dei quali di interesse teatrale. In questi scatti il soggetto è sempre posto al centro dell'inquadratura, perlopiù a figura intera, altre volte a mezzo busto o in primo piano. Se le pose e le intenzioni dei personaggi ritratti variano a seconda dello scatto e presumibilmente del suo futuro utilizzo, il contesto nel quale sono inseriti è sostanzialmente molto simile e riconoscibile. Dietro alla persona ritratta è posto un fondale neutro – qualche volta ben visibile sul negativo prima di venir rifilato sulla stampa fotografica – a tinta unita o decorato con elementi naturali appena accennati. Il soggetto ritratto rimane così al centro della composizione, senza troppi orpelli o decorazioni che possano distrarre l'attenzione. I soli elementi d'arredo presenti nell'inquadratura sono funzionali all'interazione con il soggetto, che

artista, non nascondendo in pari tempo il suo verdetto negativo per la nordica creazione. Degno del maggiore elogio Carlo Rosaspina, eccellente nella parte di Giorgio Tesman. Per le future due repliche che ci darà Eleonora Duse il teatro è già completamente venduto. Domani sera Monna Vanna di Maeterlinck. Il cav. Mario Nunes Vais il noto principe dei dilettanti fotografi, ha permesso che si mettano in vendita a totale beneficio della cassa di previdenza fra gli artisti drammatici le superbe fotografie di Eleonora Duse da lui eseguite nei locali della società fotografica» (ivi, p. n.n.).

vi si siede o vi si appoggia. Si tratta infatti perlopiù di sedie, piccole panchine o colonne di gusto liberty. Il vero elemento puramente decorativo è costituito dai fiori che richiamano nella mente dell'osservatore il gusto della Belle Époque. È affidato quasi esclusivamente a loro il ruolo di impreziosire e abbellire la scena in un gioco di rimandi che valorizza ancora più la ricercatezza degli abiti che lasciano il corpo delle donne ritratte. Solo in alcuni casi la scena si arricchisce di oggetti e parti di scenografia utili a 'recitare' il ruolo di un determinato personaggio o a richiamare il dramma che si intende riprodurre. In questo caso vengono utilizzate anche parti della scenografia o singoli oggetti di scena, magari portati in sala di posa direttamente dal teatro, utili a ricostruire la situazione che si vuole narrare. Spesso questi ritratti sono realizzati in sequenza e il poterli vedere in successione permette di ricostruire la scena interpretata in modo non dissimile da quello dei fotoromanzi.

Ciò che rende Nunes Vais una firma particolarmente interessante nel panorama della fotografia italiana è anche la circolazione, e quindi la fortuna, di alcuni dei suoi ritratti, utilizzati per impreziosire locandine e manifesti e per illustrare alcuni tra i più importanti periodici di settore teatrale e non solo. In particolare, lo spoglio delle riviste può restituirci molti dettagli utili per studiare la sua produzione fotografica. A partire dai primi anni del Novecento, infatti, diverse sue opere sono pubblicate su importanti riviste teatrali a corredo degli articoli o in copertina, come nel caso del francese «Le théâtre» nel 1905 (fig. 5). Lo scatto scelto per la copertina interna del numero di ottobre appartiene alla serie della sedia, di cui si conservano varie stampe originali anche nel fondo fotografico dell'*archivio Duse* della Fondazione Giorgio Cini. Si tratta di una serie particolarmente fortunata, di cui nel novembre dello stesso anno viene pubblicato un altro scatto sul settimanale «Il teatro illustrato». Sullo stesso periodico nel 1908 compare un'altra fotografia, forse la più celebre dell'attrice, pubblicata a corredo di un articolo nel quale si dà notizia dell'imminente matrimonio della figlia Enrichetta (fig. 6). L'immagine, già particolarmente d'impatto, risulta ancor più preziosa grazie ai decori di gusto liberty che la incorniciano.

Per la particolare attenzione all'aspetto grafico e foto-grafico «Il teatro illustrato» è un punto di riferimento imprescindibile per studiare la fotografia di soggetto teatrale e non è un caso che Mario Nunes Vais sia citato con orgoglio tra i corrispondenti fotografi insieme a Benedetto Fiorilli di Napoli e ai collaboratori fissi del periodico: gli stabilimenti Varischi e Artico di Milano, i F.lli Alinari di Firenze, Sciutto di Genova e Reutlinger di Parigi. È la stessa testata giornalistica a esplicitare fin dal primo numero il suo interesse, anche con evidente intento commerciale:

I lettori avranno senza dubbio rilevato la ricchezza di illustrazioni che adornano questo primo numero del Teatro Illustrato. Sono più di quaranta *dichés* assolutamente

originali e inediti eseguiti su fotografie fatte esclusivamente per noi. Senza eccessivi vantanti possiamo affermare che nessun giornale illustrato italiano contiene sì grande copia di disegni e di illustrazioni.²⁴

Non solo, dunque, il periodico ricorre ampiamente alla fotografia per illustrare i propri articoli, ma punta sull'immagine per distinguersi da altre pubblicazioni simili e si fa vanto di proporre al lettore scatti inediti, appositamente realizzati dai collaboratori fotografi. L'attenzione per l'aspetto visivo verrà ribadita spesso anche attraverso inserzioni pubblicitarie tra le quali quella di luglio dello stesso 1905:

Unico grande giornale illustrato dedicato interamente al teatro – Grandi quadri a colori – Scene fotografiche animate – Gruppi – Allestimenti – Costumi – Ritratti – Caricature – Articoli dei più grandi scrittori – Corrispondenze da ogni città italiana coi nomi e le *toilettes* delle signore più eleganti che intervengono agli spettacoli – 24-36 pagine di lusso e in grande formato con oltre 100 illustrazioni ogni numero – Si vende in tutte le edicole ed i chioschi di giornali, i librai, alle stazioni ferroviarie, nei teatri, caffè concerti, music halls, ecc. – Si trova in tutti i grandi hôtels, caffè, restaurants, bars, pensions, family-house e in tutti i salotti delle più cospicue signore d'Italia.²⁵

Per concludere la breve carrellata sulla circolazione delle fotografie della Duse, non possiamo dimenticare quella pubblicata nell'aprile 1924 sulla copertina che «L'illustrazione italiana» le dedica all'indomani della sua scomparsa (fig. 7). Anche in questo caso si tratta di uno scatto presente in serie e databile più o meno agli stessi anni del precedente. Una fotografia simile, infatti, era già stata presentata sul periodico «Ars et Labor» nel febbraio 1906. Non si tratta dunque di una foto recente, ma di un ritratto conosciuto – e con ogni probabilità molto amato – dell'attrice; di un'immagine entrata a pieno titolo nell'iconografia dusiana. Anche in questo caso, altri scatti della stessa serie sono conservati nel fondo fotografico dell'*archivio Duse* della Fondazione Cini (fig. 8).

Altre fotografie di Nunes Vais che hanno goduto di una particolare fortuna sono quelle della Di Lorenzo, pubblicate spesso su vari periodici di settore. Solo nel 1913 il settimanale «L'arte drammatica» propone in prima pagina due diversi ritratti dell'attrice, uno nel mese di febbraio e il secondo in quello di novembre.²⁶ In entrambe le fotografie è ritratta a figura intera davanti a un fondale neutro, ma la composizione dell'immagine e l'intenzione nella posa variano enormemente. Nella prima, forse una delle più ricche e composite

24. S.A., *Le nostre illustrazioni*, «Il teatro illustrato», I, 1905, 1, p. 13.

25. «Il teatro illustrato», I, 1905, 5, p. 13.

26. «L'Arte drammatica», XLII, 15 febbraio 1913 e XLIII, 29 novembre 1913.

dell'intera produzione nunesvasiana, la Di Lorenzo è abbandonata in una posa languida, appoggiata a una colonnina (elemento scenico ricorrente nei ritratti di Nunes Vais) sulla quale è posto un ricco vaso di fiori che richiama il mazzo di gigli che l'attrice tiene in mano; il volto è reclinato all'indietro e gli occhi, socchiusi, guardano in camera (fig. 9). Nella seconda si libera della sopravveste di pizzo scoprendo il lungo abito nero che la fascia fino ai piedi; in testa porta un ampio cappello e, con un braccio appoggiato sul fianco, guarda decisa davanti a sé. Interessanti anche le fotografie con il figlio Dino, nato nel 1903 dal matrimonio con Falconi. Una di queste è stata pubblicata nel numero di dicembre 1904 di «Musica e musicisti» con una didascalia che dice molto di quel processo di identificazione tra vita scenica e vita privata che comincia proprio in questi anni con alcune attrici, tra le quali la Di Lorenzo:

Il quadretto pare pensato e disegnato da un pittore che sappia tutte le eleganze. Invece non è che un momento del vero, un attimo di quella felicità perfetta che giustamente Tina di Lorenzo trova in casa sua, quando ritorna stanca e vittoriosa dall'opera del teatro.²⁷

L'immagine che porta in scena la vita privata ci racconta il ruolo di madre – tenera e affettuosa – della celebre interprete e rimanda alle fotografie, di qualche anno più tarde, della Duse in compagnia della figlia.²⁸ Entrambe si riferiscono, infatti, a un determinato aspetto della produzione fotografica di Nunes Vais che non possiamo dimenticare e che anzi ci serve a comprendere il ruolo, tutto particolare, giocato da questo artista al principio del Novecento. Amante della fotografia, disinteressato ai suoi risvolti economici, amico di molti protagonisti della scena teatrale del tempo, Nunes Vais è stato prima di tutto l'animatore di un cenacolo di intellettuali e artisti unico nel panorama del tempo e la sua fotografia non può essere che il più felice e sincero dei racconti.

27. S.A., *Proiezioni. Tina di Lorenzo e il suo bambino*, «Musica e musicisti», LIX, 1904, 12, p. 775.

28. Possiamo datare le fotografie a partire da una lettera di Enrichetta a Mario Nunes Vais conservata presso l'archivio *Bonsanti* del Vieusseux. Nella missiva, datata 12 ottobre 1912, Enrichetta chiede al fotografo alcune stampe delle foto scattate a lei e a sua madre nel maggio 1911.

MARIANNA ZANNONI



Fig. 1. Mario Nunes Vais, Ritratto di Alda Borelli, 1909, fotografia (ICCD - Gabinetto fotografico nazionale, *fondo Nunes Vais*, inv. F036895).



Fig. 2. Mario Nunes Vais, Ritratto di Giuseppe Giacosa, fotografia («Bullettino società fotografica italiana», XII, settembre 1900, disp. 9).



Fig. 3. Mario Nunes Vais, Ritratto di Emma Gramatica, fotografia («Bullettino società fotografica italiana», xvi, luglio-agosto 1904, disp. 7-8).



Fig. 4. Mario Nunes Vais, Ritratto di Emma Gramatica, fotografia («Bullettino società fotografica italiana», xvi, ottobre 1904, disp. 10).



Fig. 5. Mario Nunes Vais, Ritratto di Eleonora Duse, fotografia («Le théâtre», ottobre 1905).



Fig. 6. Mario Nunes Vais, Ritratto di Eleonora Duse, fotografia («Il teatro illustrato», iv, 1908, 9).



Fig. 7. Mario Nunes Vais, Ritratto di Eleonora Duse, fotografia («L'illustrazione italiana», LI, 1924, 17).



Fig. 8. Mario Nunes Vais, Ritratto di Eleonora Duse, fotografia (Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, *Archivio Eleonora Duse*, inv. 1103).



Fig. 9. Mario Nunes Vais, Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1910 ca., fotografia (ICCD - Gabinetto fotografico nazionale, *fondo Nunes Vais*, inv. E100411).



Fig. 10. Mario Nunes Vais, Autoritratto, 1910 ca., fotografia (ICCD - Gabinetto fotografico nazionale, *fondo Nunes Vais*, inv. F047739).

ELISABETTA PAPONE

FOTOGRAFI, PITTORI, ATTORI A GENOVA
TRA FINE OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

Il presente contributo si propone di evidenziare come e per quali motivi, a cavallo tra XIX e XX secolo, i principali studi fotografici genovesi, definiti dalle testate locali ‘i maggiori’ o ‘i tre principi’, con riferimento ai soli titolari, abbiano programmaticamente intrecciato stabili legami con il mondo artistico e teatrale. Molte delle considerazioni e delle descrizioni che seguiranno derivano dallo spoglio sistematico dei giornali cittadini coevi: il ruolo da protagonista che in questi anni assume la stampa nell’orientare gusto e opinione del ceto borghese, target prioritario dei personaggi qui considerati, ci pare giustifichi questa scelta. Il confronto sistematico tra le notizie riportate dalle cronache e le immagini reperite nella pubblicistica coeva e in molti archivi pubblici ha permesso di ricomporre e sistemare cronologicamente porzioni significative della produzione degli studi fotografici, anche se ciò ha comportato l’analisi unitaria di immagini tipologicamente differenti tra loro, quali esemplari fotografici originali, ristampe posteriori, riproduzioni fotomeccaniche.

Nel periodo esaminato il capoluogo ligure è in pieno sviluppo e rappresenta un modello trainante per l’intero paese. Il suo porto è il principale scalo nazionale e un florido apparato finanziario contribuisce ad avviare sia un significativo sviluppo urbanistico, sia un processo di concentrazione industriale nel ponente cittadino, dove si espandono le fabbriche Ansaldo. Il mezzo fotografico sarà coinvolto in entrambi i fenomeni e – individuato precocemente da committenti pubblici e privati quale potenziale amplificatore di consensi – affinerà quelle doti comunicative destinate a dispiegarsi anche in ambito culturale e mondano.

La florida stagione economica è alla base dell’alto numero di fotografi professionisti attivi in città.¹ Intorno al 1885 agiscono circa novanta studi e una

1. Per l’analisi dell’attività fotografica a Genova rimandiamo a *Vivere d’immagini. Fotografi e fotografia a Genova 1839-1926*, a cura di E. PAPONE e S. REBORA, Milano, Scalpendi, 2016. Molte considerazioni presenti nel volume sono state riprese e ampliate in queste pagine.

ventina di esercizi commerciali direttamente connessi con la fotografia: atelier a conduzione familiare o con personale dipendente e società attive nella produzione e nell'indotto commerciale.² L'affermazione professionale coincideva in larga misura con la conquista di un'adeguata visibilità: non è certo un caso se, nelle pagine di cronaca delle testate cittadine dedicate a eventi di carattere culturale e mondano, accanto a personalità dell'*establishment* politico locale e, più raramente, nazionale, della famiglia artistica genovese, del mondo letterario, musicale e teatrale, compaiono, con frequenza accentuata, i nomi di Ernesto Rossi, Achille Testa e Gigi Sciutto. Raggiungere l'onore della cronaca assicurava a tutti i soggetti coinvolti notorietà e successo; in particolare per i fotografi significava estendere la propria clientela, intrecciare utili rapporti, nonché assorbire, contaminare e disseminare stili, attitudini e valori estetici del Bel mondo. Nel quadro di questa strategia, i tre personaggi considerati (cui si affiancherà Carlo Sciutto, fratello minore del più noto Gigi) interpretano ruoli differenti e complementari, trasformando in molte occasioni alleanze superficiali in legami profondi e significativi.

Ernesto Rossi è il primo a cercare contatti con l'ambiente politico, clericale, intellettuale e artistico.³ Celebrità locali o eminenti personaggi di passaggio considerano il suo gabinetto un punto d'incontro imprescindibile. Il fratello Attilio, ex fotografo e corrispondente de «L'illustrazione italiana», garantisce appoggi, riconoscimenti ufficiali e una discreta fama come ritrattista di potenti,⁴ ma soprattutto la costante presenza nelle testate cittadine e le fruttuose collaborazioni con quelle nazionali. Quasi reinterprestando l'originaria concezione del pittore-fotografo, Rossi trasforma il proprio studio in un grande salone

2. Spiccano i nomi di ditte destinate a ricoprire un ruolo di primo piano a livello nazionale, come La Luminosa e la Ippolito Cattaneo, piccolo colosso che dagli anni Dieci del XX secolo conquista in tutto il paese il monopolio nella distribuzione delle più importanti marche mondiali di prodotti fotografici. Cfr. *Vivere d'immagini*, cit., pp. 192-193 e 237. L'estensione del fenomeno dei subordinati è testimoniata dalla fondazione a inizio Novecento di una 'Lega di miglioramento' dei fotografi dipendenti e dai sussulti sindacali a questa connessi. Cfr. *ivi*, pp. 129-158.

3. Omonimo dell'attore, nasce ad Alessandria nel 1858 e muore a Genova nel 1940. Figlio di Giovanni, pittore e fotografo, frequenta i corsi dell'Accademia ligustica nel 1874 ed esercita il mestiere di fotografo nel basso Piemonte prima di stabilirsi nel capoluogo ligure dal 1889, dopo aver partecipato all'Esposizione universale di Parigi, conseguendo una medaglia d'argento. Per una disamina della sua attività cfr. *ivi*, pp. 143-145, 279-284.

4. Ricordiamo, tra i molti, i ritratti di Umberto I, di Vittorio Emanuele, della regina Elena, dei sovrani di Belgio e Spagna, infine, nel 1914, del pontefice Benedetto XV. Di particolare interesse in questo contesto il ritratto in platinotipia di Matilde Serao, scattato nel 1905 durante una serata organizzata nell'atelier del fotografo in onore della letterata, conservato presso l'archivio della Fondazione Ansaldo di Genova. Tra le riviste a tiratura nazionale che registrano la collaborazione di Rossi citiamo «La donna» e «La fotografia artistica».

espositivo dove, grazie al sodalizio stretto con Alberto Grubicy de Dragon, si possono ammirare, e ovviamente acquistare, i dipinti di Giovanni Segantini accanto a quelli di Giuseppe Pennasilico, Plinio Nomellini, Giacomo Grosso, e dove nel 1901 presenta il salotto moresco donato a Giuseppe Verdi dal Vicerè d'Egitto in occasione della prima rappresentazione dell'*Aida*, affidatogli dagli eredi del maestro per venderlo. Il fotografo, imprenditore e commerciante, tanto più è attratto dall'ambiente artistico quanto più da questo riceve visibilità e riconoscimenti: ed è in questa cornice che incontra il mondo del teatro. Frequenti nel suo studio le visite di interpreti lirici – stando alle cronache mondane dei giornali – che ne tessono le lodi come fotografo di teatro d'opera, con particolare enfasi per la serie dedicata ai protagonisti dell'*Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea, rappresentata al Politeama nel 1903, con fotografie «scattate con luce diurna ma sussidiata da numerose lampade e riflettori ad arco voltaico», suggello di modernità, da cui sono tratte serie di cartoline postali destinate a una diffusione ampia e popolare.⁵

Nello stesso anno in cui si inaugura in città l'atelier di Rossi (1889) inizia l'attività Achille Testa, fotografo che riesce a conquistare da subito il favore delle élites cittadine, raggiungendo una solida fama come ritrattista specializzato nella rappresentazione dell'infanzia.⁶ Il perimetro d'azione è ristretto e difficilmente valica i confini urbani; le realizzazioni, a volte permeate da un pittorialismo di maniera, si rivolgono a un pubblico piccolo borghese che non disdegna le buone cose di pessimo gusto; ma l'attenzione presto indirizzata al mondo del teatro denota sensibilità e intelligenza professionale. L'improvvisa e prematura scomparsa a gennaio 1890 a Genova di Pierina Ajudi Giagnoni, attrice di fama appena rientrata nella città natale da una tournée americana, suscita commozione nel pubblico e induce Testa a esporre presso il Regio istituto sordo-muti un grande fotoritratto acquerellato dell'artista – basato su un originale fotografico di cui non conosciamo l'autore – da cui trae ulteriori riproduzioni destinate al circuito commerciale, nei più funzionali ed economici formati gabinetto e *carte de visite*, in vendita presso la libreria dell'istituto. Semplice ed efficace la strategia promozionale, destinata a consolidarsi negli anni: ostensione, all'interno di bacheche posizionate in punti nevralgici del centro cittadino, possibilmente nelle vicinanze di teatri, di esemplari fotografici 'spettacolari' per proporzioni, confezione e coloritura, reclamizzati dai quotidiani,

5. «Caffaro», 21-22 maggio 1903, p. 3. Non è stato possibile identificare le fotografie, che il giornale descrive con minuzia, purtroppo non specificando se gli scatti siano stati realizzati in studio o in teatro.

6. Per la biografia e l'analisi dell'attività di Achille Testa (Genova, 1861-1949) rimandiamo a E. PAPONE, *Achille Testa*, «Bollettino dei Musei civici genovesi», xxiii, 2001, 68-69, pp. 28-32; *Vivere d'immagini*, cit., pp. 142-143, 303-306.

da cui derivare copie più abordabili per prezzo e dimensione. L'attenzione del ritrattista è presto rivolta a teatranti attivi e con seguito di pubblico. Gli scatti realizzati in studio a Oreste Calabresi, ascrivibili al 1891, anno in cui il noto attore calcò più volte i palcoscenici genovesi come protagonista di opere drammatiche, ma anche di *pochades* e *vaudevilles* «fischiati per le troppe licenze pornografiche»,⁷ sono presumibilmente eseguiti su commissione. Il fotografo realizza una serie di riprese finalizzate alla consueta diffusione nei formati commerciali, ma probabilmente destinate anche a essere composte, a scopo promozionale, in un unico foglio, con l'artista posizionato al centro in abiti civili e in cornice in abiti di scena (fig. 1). Simili nell'impostazione gli scatti dedicati a un giovane ma già affermato Luigi Carini, ritratto anch'egli in borghese e in costume. Di qualche anno più tardo il reportage eseguito per il soprano Maria Cavallini, a Genova tra 1898 e 1899 per *Gli Ugonotti* e *L'africana* di Meyerbeer, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *Linda di Chamonix* di Donizetti. Si tratta ancora di fotografie eseguite in studio, dove è esaltata la solennità del gesto recitativo e il consueto corredo di tendaggi, tappeti e arredi convive con uno sfondo dipinto, lodato dalla critica per la sua modernità, conforme alla «recentissima moda messa in voga dai primari stabilimenti fotografici di Vienna e Berlino».⁸ Il teatro, accanto alla pittura, è ormai una fonte d'ispirazione per tanta ritrattistica fotografica: messe in scena e travestimenti sono congeniali al gusto e ai costumi della borghesia locale, che ama esibirsi in teatri e spazi pubblici, anche a scopo benefico o celebrativo. Uno spirito conviviale, ironico e gaudente pervade queste occasionali compagnie filodrammatiche, animate da briosi artisti e letterati, *milieu* scapigliato nel quale il fotografo si muove con agio e di cui è chiamato a tramandare le rappresentazioni più riuscite, trasformandole in *tableaux vivants* dove si intrecciano finzione scenica e fotografica, elogiati dalle cronache locali con enfatica affettazione.⁹

7. A. BROCCA, *Il Politeama genovese. Cronistoria dall'anno 1870 al 1895*, Genova, Tip. Montorfano, 1895. Nel 1891 Calabresi si esibisce a Genova sia nei lavori francesi contestati, sia con Ermete Zacconi, Emilia Sichel e Giuseppe Sichel ne *La lotta per la vita* di Alphonse Daudet, *La morte civile* di Paolo Giacometti, *Le sorprese del divorzio* di Alexandre Bisson.

8. «Caffaro», 26-27 febbraio 1897, p. 3. I negativi originali su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento delle fotografie di Calabresi, Carini e Cavallini sono conservati presso l'archivio fotografico del Centro di documentazione per la storia, l'arte, l'immagine di Genova (d'ora in avanti DocSAI), di pertinenza comunale (registro inventariale negativi, da n. 28949 a n. 28960).

9. Cfr. *Vivere d'immagini*, cit., pp. 303-306. Copiose le descrizioni di 'quadretti fotografici' nei quali Testa mette in scena, in elaborati costumi di soggetto africano in omaggio alle coeve politiche colonialiste, i suoi familiari e, infine, sé stesso, compiendo il salto da 'regista' a 'protagonista' delle proprie composizioni. Dietro l'attenzione riservata dalla pubblicistica a questa produzione si intuisce quanto la consuetudine al travestimento e alla drammatizzazione fosse

Uno stacco non temporale ma di stile connota le fotografie che Testa dedica alle prove dell'opera *Le maschere* di Mascagni rappresentata, con scarso successo secondo i coevi commenti, nel gennaio 1901 a Genova con Cesira Ferrani come protagonista. Nell'«istantanea a luce artificiale», come precisa la nota manoscritta in calce al negativo originale, il maestro è al pianoforte, il soprano è al centro dell'inquadratura, all'apparenza non disturbato dalla presenza dell'operatore, in un atteggiamento che suggerisce domestichezza e consuetudine all'obiettivo fotografico, ormai parte della routine professionale.¹⁰ Una, forse simulata, naturalezza ha sostituito la costruzione retorica dei 'quadri viventi', intercettando nuove sensibilità del pubblico e più aggiornate richieste dei protagonisti (fig. 2).

Il successo con cui Genova, per tradizione mazziniana e verdiana, accoglie le opere di Giacomo Puccini si trasforma per Testa in una straordinaria opportunità. È del 1896 (lo stesso anno della prima nazionale al Regio di Torino, con i medesimi artisti in scena: Cesira Ferrani, Camilla Pasini e Evan Gorga) il fortunato debutto cittadino di *Bohème*, seguito negli anni successivi da numerose repliche e molteplici riprese dilettantistiche a scopo benefico a testimoniare la popolarità, per i cui protagonisti Testa confeziona ritratti in platinotipia, singoli o rilegati in album, lasciando inoltre testimonianza visiva di un allestimento.¹¹ Il nuovo secolo registra l'entusiasmo del pubblico genovese per *Tosca*, che «ogni sera faceva pienone», grazie anche alle *performances* della protagonista, una Angelica Pandolfini «drammaticamente vera».¹² Testa sembra

entrata nel gusto e nel costume. Tra i numerosi lavori di Testa ci limitiamo qui a ricordare gli scatti dedicati alle rappresentazioni amatoriali organizzate in occasione della *Mostra artistico umoristica* svoltasi presso il teatro Carlo Felice nel 1890 a sostegno della Scuola di redenzione di Nicolò Garaventa, educatore e filantropo, di cui è rimasta testimonianza fotografica della partecipazione tra gli altri di Luigi Arnaldo Vassallo detto *Gandolin*, poliedrico letterato assai legato al mondo teatrale. Cfr. «Il secolo XIX», 23-24 dicembre 1890, p. 3 e 5-6 gennaio 1891, p. 3. I negativi fotografici su lastra di vetro alla gelatina al bromuro d'argento sono conservati presso l'archivio fotografico del DocSAI (registro inventariale negativi, da n. 28636 a n. 28643; n. 29008).

10. Cfr. E. FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di risparmio, 1980; G.B. VALLEBONA, *Il teatro Carlo Felice. Cronistoria di un secolo 1828-1928*, Genova, Cooperativa fascista poligrafica, 1928. Il negativo originale su lastra di vetro alla gelatina al bromuro d'argento è conservato presso l'archivio fotografico del DocSAI (registro inventariale negativi, n. 28501).

11. L'archivio fotografico del DocSAI conserva alcuni positivi alla gelatina a sviluppo su cartoncino di Testa relativi a un allestimento non ancora identificato (*Sezione riserve*, s.n.i.). Descrizioni delle fotografie dedicate alle diverse rappresentazioni seguite alla prima in «Caffaro», 3-4 maggio 1898, p. 3 (con esplicito riferimento a Pasini) e «Supplemento al Caffaro», 11 maggio 1899, p. 3, dove si loda in particolare la platinotipia di «una Musetta uscente da una tavolozza, una trovata graziosissima».

12. M.F. GIUBILEI, *Genova 1900: una città, un lunch, una famiglia artistica per Giacomo Puccini*, in *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo della mostra a cura di F. BENZI et

ottenere l'esclusiva sull'evento: immortalata i singoli artisti, espone nell'atrio del Politeama «una stupenda fotografia [...] rappresentante l'entrata di Scarpia in chiesa [...], fatta ai lampi di luce di magnesio durante la prova generale dell'opera», fornisce i ritratti per le locandine graficamente elaborate da Giuseppe Garuti, in arte Pipein Gamba, illustratore di fama, genovese d'adozione, a conferma del consolidato rapporto instaurato tra i due professionisti e, ancor più, tra le due espressioni artistiche. Il circuito promozionale si chiuderà, ancora una volta, con la produzione di cartoline postali basate sulle medesime immagini.¹³ Ma soprattutto immortalata i momenti di convivialità offerti per l'occasione al maestro sulle alture della città dal giornale genovese «Caffaro».¹⁴ Le foto-ricordo del *lunch* vedono il compositore lucchese a tavola e nel giardino del villino liberty con gli artisti impegnati nella sua *Tosca* (Angelica Pandolfini, Giuseppe Borgatti, Mario Sammarco), con esponenti dell'intelligenza locale, in primo luogo giornalisti e critici teatrali, con letterati quali Giuseppe Giacosa e con artisti come Plinio Nomellini e Edoardo De Albertis, e sono in vendita presso il Politeama, cioè il teatro dove l'opera è rappresentata (fig. 3). Sono ritratti di gruppo, ma anche di singole personalità: emerge in molti soggetti un'attitudine alla drammatizzazione, forse suggerita dal fotografo-regista, forse scaturita da un'ormai interiorizzata propensione alla posa. E sono ritratti di un'epoca, testimonianza visiva di quella breve ma felice stagione che vide esponenti di diversi ambienti (artisti, intellettuali, collezionisti, imprenditori), animati da un comune sentire e legati da vincoli di reciproco sostegno, dare vita al sodalizio noto come Famiglia artistica genovese.¹⁵ Con quel mondo Testa instaura un rapporto positivo, ricavandone lustro, riconoscimenti, occasioni di lavoro e guadagno, ma rimanendone sostanzialmente ai margini: il terzo protagonista di questa narrazione, Gigi Sciutto, compirà invece un ulteriore passo, diventando per un breve ma intenso periodo uno degli animatori della vita culturale cittadina.

Gigi cresce a contatto con l'ambiente artistico.¹⁶ Il padre, Giovan Battista, rinomato mercante di dipinti, non aveva mai esercitato direttamente l'attività

al. (Lucca, 18 maggio-23 settembre 2018), Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, 2018, pp. 117-132.

13. «Caffaro», 20-21 maggio 1900, p. 3; VALLEBONA, *Il teatro*, cit., p. 17.

14. «Caffaro», 3-4 maggio 1900, p. 3; GIUBILEI, *Genova 1900*, cit., pp. 117-132, dove sono pubblicate anche le fotografie del banchetto con accurata identificazione dei personaggi. I negativi originali su lastra di vetro alla gelatina al bromuro d'argento sono conservati presso l'archivio fotografico del DocSAI (registro inventariale negativi, nn. 26956, 27300, 27301).

15. Sulla Famiglia artistica genovese cfr. GIUBILEI, *Genova 1900*, cit., con le indicazioni bibliografiche ivi riportate.

16. Gigi Sciutto (all'anagrafe registrato Giovanni Battista vulgo Luigi) nasce a Genova nel 1874 e muore a Rio de Janeiro nel 1932. Sull'attività dello stabilimento cfr. A. PICCARDO, *La*

di fotografo ma aveva fondato, a metà degli anni Sessanta, una società con un pittore-fotografo milanese, Giulio Rossi. Nel 1894 il ventenne Gigi assume la direzione dello Stabilimento fotografico, antichità e Belle Arti, retto dal 1877 dalla madre, rimasta vedova. È un giovane ambizioso e intraprendente cui non è sufficiente frequentare l'ambiente artistico cittadino: vuole diventarne membro a tutti gli effetti, ricoprire al suo interno un ruolo di primo piano, diventare un professionista riconosciuto a livello nazionale. Socio della locale Società promotrice di Belle Arti (che nel 1896 espone un suo ritratto pittorico, opera di Antonio Argnani, non usuale segno di considerazione nei confronti di un fotografo), diventa membro della Famiglia artistica genovese di cui presiede la sezione fotografica e dal 1901 è titolare di una rinomata galleria d'arte e l'anno successivo fonda, con artisti e letterati di punta, la sezione genovese de *Gli amici dei monumenti*.¹⁷ Innovatore nella ritrattistica, raggiunge la maturità espressiva con i soggetti teatrali che ne decretano la notorietà a livello nazionale. La serie dedicata nel 1896 a Ermete Zacconi rappresenta l'esordio in questo ambito: come specificano i giornali, si tratta di «fotografie artistiche tirate sul platino» (fig. 4). Il grande attore è fermato in gesti scenici tratti da *Amleto* di Shakespeare, *Il pane altrui* di Turgenev, *La potenza delle tenebre* di Tolstoj, *La morte civile* di Giacometti; la raccolta viene riproposta l'anno seguente arricchita da momenti espunti da *Gli spettri* di Ibsen, dal *Nerone* di Cossa, da *Gringoire* di Banville e da *Demi-monde* di Dumas fils.¹⁸ Se si considerano le *cartes de visite* prodotte dallo stabilimento Sciutto-Rossi pochi decenni prima, con Adelaide Ristori e i due figli in composte e rassicuranti pose e abiti borghesi, il cambio di passo impresso dai tempi e dal giovane Gigi è evidente.¹⁹ Le cronache locali

«casa Sciutto», «Bollettino dei Musei civici genovesi», xxiii, 2001, 68-69, pp. 38-51; *Vivere d'immagini*, cit., pp. 145-149, 291-295 (con bibliografia). I rapporti di Sciutto con Eleonora Duse sono stati trattati in diversi saggi; cfr. almeno *Eleonora Duse. Dal ritratto all'icona. Il fascino di un'attrice attraverso la fotografia*, catalogo della mostra a cura di M. ZANNONI (Venezia, 18 marzo 2016-31 marzo 2017), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 23-27; M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018, pp. 201-207 e passim.

17. Cfr. *Vivere d'immagini*, cit., pp. 146 e 293.

18. Cfr. «Caffaro», 4-5 maggio 1896, p. 3; «Supplemento al Caffaro», 20 ottobre 1896, pp. 2-3; *Una visita allo studio Sciutto*, «Il secolo XIX», 1-2 marzo 1897, p. 3. Il Civico museo biblioteca dell'attore di Genova, nel *fondo Ermete Zacconi*, conserva diversi positivi alla gelatina bromuro d'argento di questa raccolta; riproduzioni fotomeccaniche in S. LOPEZ, *Ermete Zacconi*, «Natura ed arte. Rassegna quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere e arti», VIII, 1898-1899, 1, fasc. 7, pp. 559-564. Sulle raccolte fotografiche del museo si veda la scheda di Gian Domenico Ricaldone alle pp. 279-281.

19. Le *cartes de visite* sono conservate presso il Museo biblioteca dell'attore, Genova, *fondo Ristori*.

riportano con frequenza crescente notizie relative a ritratti di Sciutto, specie se dedicati a personalità dello spettacolo, corredate da descrizioni a carattere tecnico e da commenti estetici indicativi di una sensibilità diffusa: l'ammirazione dei critici e del pubblico è rivolta alle fotografie capaci di celare la propria origine meccanica e di rendersi assimilabili a dipinti e acqueforti. Negli stessi anni Sciutto concentra l'attenzione sul volto dell'attore, analizzandone duttilità espressiva e micromimica in una serie di ritratti all'albumina formato gabinetto ed effettua riprese del tenore Evan Gorga e del soprano Cesira Ferrani nei costumi di scena di Rodolfo e Mimì indossati per *Bohème*, rappresentata al Politeama di Genova, giudicate dai giornali «piene d'aria e di luce», «un vero capolavoro [...] ricordano le migliori acqueforti di Rembrandt». Il tenore è descritto in altre pagine «in costume [...] appoggiato a una finestra sul cui sfondo si disegna l'ampia distesa Parigi». «Sempre mirabili [...] specialmente quelle fatte col metodo speciale dello Sciutto al magnesio» sono le fotografie di diverse attrici, tra cui Emma Gramatica e Ines Cristina.²⁰ Anche in questo caso la strategia comunicativa prevedeva che i lavori di maggior richiamo fossero esposti in grande formato in bacheche posizionate in punti strategici della città, segnalati con dovizia dalla stampa locale e quindi riprodotti per un'ampia circolazione in formato *carte de visite* e cartoline postali, garantendo visibilità ai ritrattati, ritorno economico e prestigio al fotografo, diffusione di modelli iconici, tradizionali o innovativi.²¹ Nel 1898 l'Esposizione generale italiana di Torino registra la partecipazione del genovese con ritratti di Leoncavallo, Zacconi e Irma Gramatica, mentre nello stesso anno fotografie di Ermete Novelli nei panni di Otello e Shylok, già ammirate nel capoluogo ligure, sono esposte al Théâtre de la Renaissance di Parigi, dove l'attore si esibisce in tournée (fig. 5).²² Mentre conquista spazio in riviste e pubblicazioni specializ-

20. Le albumine di Zacconi sono conservate presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova, *fondo Ermete Zacconi*. Per le descrizioni delle immagini: «Caffaro», 1-2 febbraio 1897, p. 2; *Una visita*, cit.; *Vivere d'immagini*, cit., p. 292.

21. È opportuno ricordare che nei medesimi anni Sciutto sperimentò anche la cinematografia, confezionando e proiettando nel 1897, nella Sala Sivori, alcuni cortometraggi dedicati a Genova. Cfr. PICCARDO, *La «casa Sciutto»*, cit., p. 46, nota 21; *Vivere d'immagini*, cit., p. 292. A titolo di curiosità riportiamo che Wikipedia dedica a Sciutto una breve voce biografica in quanto pioniere della cinematografia in Italia e definendolo figlio o fratello di un fotografo (ultima consultazione: 30 settembre 2021).

22. *Vivere d'immagini*, cit., p. 293. Per la partecipazione all'Esposizione cfr. «Caffaro», 1-2 agosto 1898, p. 2. Un accenno alla partecipazione di Sciutto, con giudizio positivo, si trova anche in C. BROGI, *La fotografia all'Esposizione*, «L'arte all'Esposizione del 1898», 1898, 31-32, p. 253. Riproduzioni fotomeccaniche dei ritratti di Novelli in E. BOUTET, *Ermete Novelli*, Roma, Società editrice nazionale, 1900, pp. 39-40 (estratto da «Le cronache teatrali di E. Boutet», 1900, 22-23); «L'illustrazione italiana», xxvii, novembre 1900, 45, p. 326; A. CERVI, *Tre artisti*,

zate, nazionali ed europee –²³ che esplicitamente gli riconoscono la paternità delle immagini pubblicate, privilegio accordato solo ai fotografi più acclarati –, nel 1901 Sciutto inaugura negli ambienti del suo studio (in piazza Fontane Marose, a pochi metri di distanza dall'analoga esperienza condotta dall'amico-rivale Ernesto Rossi, in via Garibaldi) una galleria d'arte che si distingue per l'attenzione rivolta alle istanze figurative più avanzate, cui non è estraneo il sentimento d'amicizia che lo lega a Plinio Nomellini.

Fondamentali gli incontri con Tina Di Lorenzo ed Eleonora Duse. Nell'aprile 1900 Sciutto espone in centro città, nella moderna e borghese via Roma, una «grandiosa fotografia al naturale (figura intera) della Di Lorenzo eseguita per ordine di un impresario di Buenos Aires», specificando che «furono pure eseguite 10.000 copie di ritratti gabinetto della Tina per aderire alla richiesta dei negozi di fotografie di Buenos Aires».²⁴ La fortunata rappresentazione l'anno precedente al teatro Paganini de *La tragedia dell'anima* di Roberto Bracco è probabile occasione di una felice e fortunata serie di scatti, riproposti in versione fotomeccanica in molte pubblicazioni (fig. 6).²⁵ Il fotografo è consapevole delle potenzialità insite nella produzione seriale, anche nel campo del ritratto d'artista, come dimostra l'annuncio di cartoline postali raffiguranti celebri attrici italiane, create grazie all'ideazione di «un apparecchio [...] capace di produrre 500 copie all'ora, con l'opera di un solo operaio [...] lo Sciutto ha preso il brevetto di questa invenzione, che forse cederà a una casa editrice».²⁶ Il talento del fotografo restituisce con naturalezza il modello di sobrietà, decoro, compostezza, aderenza ai valori dominanti impersonato dall'attrice: se lo stile Di Lorenzo è antitetico a quello Duse, i ritratti di Sciutto forniscono un riscontro immediato, intuitivo, dei due differenti modelli di vita e di recitazione.

Emanuel-Zacconi-Novelli, Bologna, Treves, 1900 (che riporta venti fotoincisioni, della maggior parte delle quali è autore Sciutto).

23. Cfr. ZANNONI, *Il teatro*, cit., pp. 98-99.

24. «Caffaro», 4-5 aprile 1900, p. 3; *Vivere d'immagini*, cit., p. 146.

25. L'attrice si era già esibita a Genova nel 1890. Cfr. A. CERVI, *Senza maschera*, Bologna, Cappelli, 1919, che pubblica due ritratti a firma Sciutto dell'attrice e del marito, Armando Falconi, non riconducibili a interpretazioni sceniche. Sul ruolo e sull'immagine di Tina Di Lorenzo rimandiamo a ZANNONI, *Il teatro*, cit. Un ritratto di questa serie è presente in un eccentrico opuscolo di carattere turistico commerciale dedicato al capoluogo ligure, costituito in larga parte da spot fotografici di cui Sciutto è autore, assimilabili a tradizionali e spesso enfatiche scenografie teatrali, dove anche l'immagine della diva è inserita a fini promozionali: *Genova la superba e le Riviere*, Milano, Artistic International Advertising, 1899. «Caffaro», 9-10 aprile 1900, p. 2 riporta la notizia di un «elegante volumetto sulla Tina di Lorenzo, intercalato da splendide incisioni su fotografie di Gigi Sciutto» pubblicato da E. Polese Santarnecchi coi tipi Agostino Minghetti di Milano.

26. «Caffaro», 11-12 maggio 1901, p. 2.

L'avvio del nuovo secolo è particolarmente felice per il giovane professionista, già elogiato, soprattutto come ritrattista, dai numi tutelari della fotografia italiana.²⁷ Risalgono a questo periodo alcune splendide immagini di Irma ed Emma Gramatica: la prima, ripresa a figura intera in posa dinamica e naturale, è presentata a Torino nel 1902 in occasione dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa con il titolo *Gli ultimi raggi*; il volto della seconda è preferibilmente fermato di profilo, in primo piano, con toni morbidi e luce radente.²⁸

L'incontro decisivo, che darà vita a effigi indissolubilmente legate all'attrice e alle sue interpretazioni e consacrerà il prestigio dell'autore, è, come accennato, con Eleonora Duse.²⁹ Nell'aprile del 1901 lo studio-galleria d'arte ospita l'artista, che «posa per oltre cinquanta volte acciocché fosse possibile ritrarla nelle varie situazioni della Città Morta dove ella rappresenta la parte di Anna. Parecchie pose furono prese inoltre colla signora Inez [sic] Cristina (Bianca Maria) e colla Nutrice così che avremo quanto prima una completa riproduzione fotografica dei gruppi più interessanti della tragedia dannunziana» (figg. 7-8).³⁰ Il riferimento è alle rappresentazioni del dramma dannunziano andate in scena con successo al teatro Paganini, con la Divina, Ines Cristina ed Ermete Zacconi. Siamo di fronte alle fotografie forse più conosciute dell'intera carriera dell'attrice, cui la riproduzione fotomeccanica sulla stampa specializzata o generalista, nazionale o internazionale, ha garantito diffusione e risonanza impensabili fino a pochi anni prima.³¹ La capacità di Sciutto di ricreare, letteralmente, nel suo studio l'atmosfera teatrale e la drammaticità del soggetto esalta il fascino che promana da queste immagini: l'analisi condotta da Marianna Zannoni mostra come diversi particolari dell'arredo presenti nelle fotografie non corrispondano a quelli documentati sul palcoscenico e come la tragedia venga ricostruita e reinterpretata nel salone di posa, evocando il tono del dramma senza inviare direttamente a specifici passaggi.³² Il fotografo (at-

27. Ricordiamo per tutti il giudizio espresso nel 1898 da BROGI, *La fotografia*, cit., p. 253.

28. Cfr. «La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata», II, 1905, 1, tav. f.t.; ZANNONI, *Il teatro*, cit., pp. 46-47. Ritratti non di scena di Emma in formato gabinetto e cartolina sono ancora oggi reperibili sul mercato antiquario. Cervi (*Senza maschera*, cit.) pubblica ritratti di Emma e Irma; altri, datati 1898 e 1899, si trovano in ID., *Irma Gramatica*, Bologna, Zanichelli, 1900, pp. 31, 39, 47.

29. Alle complete e acute analisi di Zannoni dedicate all'argomento possiamo qui aggiungere solo alcune puntualizzazioni relative allo specifico percorso del fotografo.

30. *Le fotografie della 'Città morta'*, «Il secolo XIX», 6-7 aprile 1901, p. 2.

31. Per un significativo elenco delle pubblicazioni coinvolte rimandiamo a ZANNONI, *Il teatro*, cit., pp. 98-99.

32. Cfr. *ivi*, p. 108. L'attrice evidenzia differenze nei fondali, negli arredi e nelle colonne, che presentano fusto liscio decorato solo nella parte superiore nelle fotografie e hanno invece scanalature verticali con capitello di ordine dorico nelle scenografie teatrali.

tivo nel gruppo di giovani intellettuali che offrirono un ricevimento d'onore al Vate, in città per la rappresentazione della *Città morta*³³ ricrea in studio l'atmosfera del lavoro teatrale, entra in sintonia profonda con l'interpretazione della Duse e ne restituisce il pathos, in un crescendo emozionale esaltato dalla tensione degli ultimi scatti ed enfatizzato dagli interventi manuali di ritocco e scontorno delle figure apportati alle stampe. L'occhio del fotografo trasforma l'attitudine trasognata con cui l'attrice interpreta la protagonista non vedente della tragedia nell'espressione assoluta di una lacerazione interiore. Nel contempo Sciutto esprime una sensibilità fotografica nuova, debitrice alle correnti pittorialiste europee, influenzata dall'avanguardia statunitense e dalla cultura simbolista, e imprime una svolta nell'arte del ritratto segnando un netto distacco da tanta produzione coeva. Anche se lo slancio modernista convivrà a lungo con i cascami della tradizione ottocentesca, in omaggio al gusto e alle richieste della clientela, rassicurata da pose stereotipate e trasgressioni solo apparenti, saranno le fotografie della Divina a regalare a Sciutto prestigio e fama anche oltre i confini nazionali. La serie di densi ritratti per la *Francesca da Rimini*, tragedia dannunziana portata sulle scene dalla Duse nel 1901, conferma la maestria del fotografo, concentrato sull'intensità espressiva del volto (fig. 9).³⁴

Il genovese – unico tra i suoi concittadini – partecipa all'Esposizione internazionale di fotografia artistica di Torino, nel 1902, con sedici opere, di cui tredici a soggetto teatrale: cinque ritratti della Duse (da *La città morta* e da *Francesca da Rimini*), uno di Novelli (*Il mercante di Venezia*), altri della Di Lorenzo, Irma Gramatica e Puccini.³⁵ Ed è significativo che sia un cameo della grande attrice l'unica fotografia a firma Sciutto presente nel *Catalogo della Esposizione internazionale di fotografia artistica*, rassegna da lui organizzata nel 1905 nel capoluogo ligure in collaborazione con il fratello Carlo.³⁶ Iniziativa importante, soprattutto per una città tradizionalmente ai margini del dibattito artistico,

33. «Caffaro», 3-4 aprile 1901, p. 3.

34. *L'archivio Eleonora Duse* dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia conserva la collezione fotografica più completa dedicata alla grande attrice, comprensiva delle serie fotografiche delle due tragedie dannunziane sopra citate, ritratti definiti «tra i più suggestivi della raccolta» (I. ZANNIER, *I fotografi della Duse*, in *Divina Eleonora*, catalogo della mostra [Venezia, 1° ottobre 2001-6 gennaio 2002], Venezia, Marsilio, 2001, p. 158). Parte dei preziosi materiali conservati sono visibili a rotazione nello spazio denominato *Stanza di Eleonora Duse* che l'Istituto ha stabilmente dedicato all'artista.

35. *Vivere d'immagini*, cit., p. 293. Sull'esposizione cfr. P. COSTANTINI, *L'Esposizione internazionale di fotografia artistica*, in *Torino 1902*, catalogo della mostra a cura di R. BOSSAGLIA, E. GODOLI e M. ROSCI (Torino, 23 settembre 1994-22 gennaio 1995), Milano, Fabbri, 1994, pp. 95-197.

36. Cfr. E. PAPONE, *Genova 1905. Un concorso, tre fotografi e una polemica*, «Bollettino dei Musei civici genovesi», xxiii, 2001, 68-69, pp. 20-27; *Vivere d'immagini*, cit., p. 148.

nella quale Sciutto coinvolge l'intero mondo politico, economico, intellettuale genovese, le accademie e le istituzioni, gli artisti cui era solidamente legato e il fior fiore della fotografia artistica nazionale, europea e in parte americana: ma che lacera la comunità locale, facendone esplodere contrasti e contraddizioni e paradossalmente segna l'inizio del declino dell'attivissimo fotografo, di cui sembrano a poco a poco stemperarsi l'energia organizzativa e l'empito creativo, conducendolo negli ancora inesplorati viaggi nel lontano Siam e in Brasile, dove finirà i suoi giorni nel 1932, a cinquantotto anni. Una parte della sua esistenza sulla quale ancora non si sono condotte ricerche e che varrebbe la pena indagare.

Pur senza la vivacità di inizio secolo, l'attività della ditta continua sotto Carlo che, confermando l'impostazione dell'atelier, stringe un sodalizio con il pittore Emilio Bosella, milanese d'adozione, ritrattista di notabili,³⁷ e mantiene per quanto possibile saldo il legame con il mondo artistico locale. La vena di sensibile ritrattista, sancita dall'attenzione riservatagli nel 1914 dalla principale rivista fotografica italiana,³⁸ si intuisce nei non numerosi lavori a lui certamente attribuibili, tra i quali ci piace ricordare almeno un freschissimo e quasi cinematografico primo piano di Dina Galli³⁹ (fig. 10) e il ritratto a figura intera dello scultore Eugenio Baroni, ripreso nel 1914 in posa plastica sul modello del Monumento ai Mille.⁴⁰ Non è l'effigie di un uomo di teatro, ma può certamente definirsi un'«interpretazione», esempio eloquente per misurare quanto le composte pose non fossero più congeniali al tormentato clima intellettuale e artistico a ridosso del grande conflitto e quanto la rappresentazione teatrale avesse ormai segnato in maniera indelebile anche la rappresentazione fotografica.

37. Si veda la voce biografica a lui dedicata in A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Patuzzi, 1962, vol. 1, p. 240.

38. Cfr. R.M. PIERAZZI, *Gli artefici della luce*, «La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata», XI, 1914, 1, pp. 1-7.

39. Conservato presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova, *fondo Ermete Zacconi*.

40. La fotografia è pubblicata in *Da Rodin a D'Annunzio: un Monumento ai Mille per Quarto*, catalogo della mostra a cura di M.F. GIUBILEI e C. OLCESE SPINGARDI (Genova, 17 novembre 2007-2 marzo 2008), Firenze, Giunti, 2007, p. 56. Il particolare ingrandito del volto dello scultore sarà proposto da Sciutto come ritratto autonomo: la fotografia è conservata presso l'archivio fotografico del DocSAI (n. inv. 15899). Entrambe le fotografie sono riprodotte in *Vivere d'immagini*, cit., pp. 96 e 149.



Fig. 1. Achille Testa, Oreste Calabresi, 1891, scansione da negativo originale alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Centro DocSAI).



Fig. 2. Achille Testa, Pietro Mascagni al pianoforte con il soprano Cesira Ferrani, particolare, 1901, scansione da negativo originale alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Centro DocSAI).



Fig. 3. Achille Testa, Giacomo Puccini al *lunch* in suo onore dopo la rappresentazione di *Tosca* a Genova, 1900, scansione da negativo originale alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Centro DocSAI).



Fig. 4. Gigi Sciutto, Ermete Zacconi in *Amleto*, post 1896, positivo alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *fondo Ermete Zacconi*).

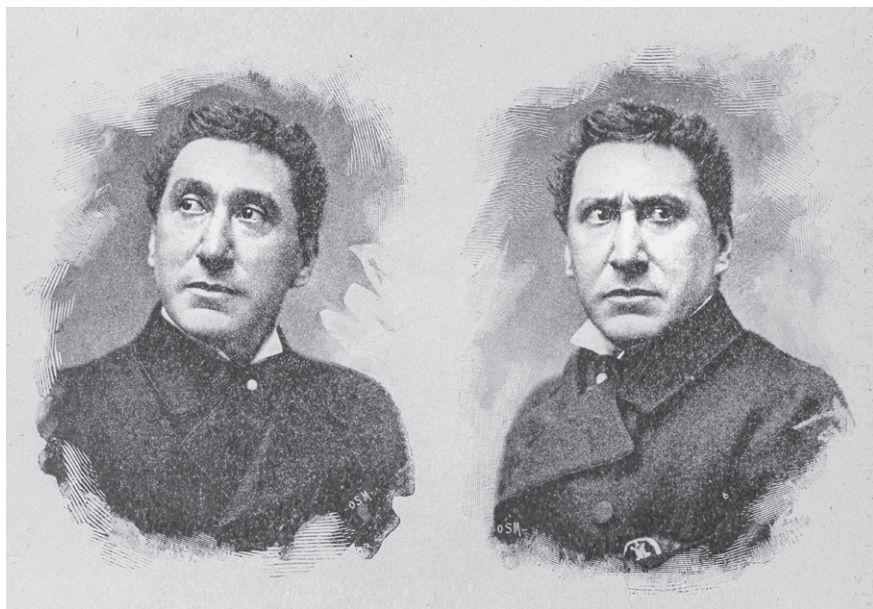


Fig. 5. Gigi Sciutto, Ritratti di Ermete Novelli, 1898, riproduzioni fotomeccaniche (in E. Boutet, *Ermete Novelli*, Roma, Società editrice nazionale, 1900).



Fig. 6. Gigi Sciutto, Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1899, positivo all'albumina (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore).



Fig. 7. Gigi Sciutto, Eleonora Duse in *La città morta*, 1901, positivo alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore).



Fig. 8. Gigi Sciutto, Eleonora Duse e Ines Cristina in *La città morta*, 1901, positivo alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore).



Fig. 9. Gigi Sciutto, Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901, positivo alla gelatina ai sali d'argento (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore).



Fig. 10. Carlo Sciutto, Ritratto di Dina Galli, positivo alla gelatina ai sali d'argento, 1910 ca. (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore).

SILVIA PAOLI

RITRATTO FOTOGRAFICO DEGLI ATTORI A MILANO
TRA OTTO E NOVECENTO.
STRATEGIE DI RAPPRESENTAZIONE

1. *La fotografia tra realtà, convenzioni ottico-chimiche e finzione. Il ritratto*

Sin dall'epoca della sua invenzione, la fotografia è stata oggetto di aspettative, desideri e intenzioni che ne hanno determinato, di volta in volta, percezioni e definizioni. Nel periodo delle origini doveva rendere il mondo reale con immediatezza e precisione, qualità per le quali si diffuse ben presto capillarmente. Apprezzata per la sua 'oggettività' negli ambienti scientifici, letterari e artistici, fu al centro di numerosi interrogativi: come collocarla, o classificarla, rispetto alle altre arti? Quale ruolo darle all'interno della cultura? O nel sistema dell'arte?¹ Questioni sempre aperte e che hanno fatto sì che la fotografia fosse investita, nel corso della sua storia, da molteplici sguardi, da parte della tecnica, delle scienze, dell'arte e della ricerca interpretativa, della memoria e della costruzione della storia, ponendosi all'incrocio di diversi saperi, discipline e pratiche fino ai giorni nostri.

La fotografia – ne siamo oggi più consapevoli – dà forma tangibile a fatti, luoghi e persone e, con le sue specificità tecniche e linguistiche, ne propone (nel senso latino del 'porre davanti') modalità di visione 'costruite', modellate, orientando la percezione e la comprensione. Il suo indubbio 'potere' nel presentarci il reale, nell'autenticarlo,² ha portato però a considerarla, a livello generale, un equivalente dell'oggetto/soggetto ripreso, senza che siano valutati altri punti di vista e che ci si interroghi sulle modalità con cui essa è legata alla finzione (il 'dar forma', appunto, dal verbo latino *fungere*) nel mettere in atto strategie di rappresentazione e costruzione dell'immagine. Nell'Ottocento, e

1. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859. Le public moderne et la photographie*, in *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, vol. II, pp. 254-263.

2. «Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là* [...]]. Il nome del noema della Fotografia sarà quindi 'È stato'» (R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78).

per buona parte del Novecento, i fotografi propongono il reale secondo i principi della mimesi, ma nel far questo mettono in atto, anche inconsapevolmente, diverse strategie affinché la realtà venga percepita come 'vera'. Il reale è il 'vero' e come tale va ripreso e mostrato. Tra i pionieri ci fu però chi se ne rese ben presto conto: Hippolyte Bayard nei suoi autoritratti del 1840 intitolati *Le noyé* metteva consapevolmente in scena la propria morte per annegamento – con ampiezza di riferimenti alla tradizione pittorica – protestando contro le autorità accademiche francesi che non avevano riconosciuto la sua invenzione.³ Uno dei primi ritratti, quindi, è insieme finzione, gesto di affermazione culturale e gesto politico.

Negli stessi anni, grazie a Daguerre, si afferma la dagherrotipia che ha tra le sue più diffuse applicazioni proprio il ritratto, possibile sin dal 1841-1842 grazie a miglioramenti tecnici che consentono di ridurre i tempi di posa. La precisione, l'esattezza, l'estrema nitidezza sono le caratteristiche che ne determinano il successo. Un'opposta tendenza si afferma con la calotipia, un'invenzione messa a punto da Talbot che dà inizio alla fotografia in senso moderno, basata sulla coppia negativo-positivo, replicabile, a differenza del dagherrotipo, e pronta per essere diffusa. Il calotipo, al contrario del dagherrotipo, accentuava le masse chiaroscurali, dando vita a immagini – e ritratti – apprezzati soprattutto da chi aveva una formazione in ambito artistico e non accettava l'«eccesso di visione» del dagherrotipo, il suo far vedere qualsiasi cosa. Se il dispositivo ottico che presiede all'apparecchio fotografico – la camera oscura – ripropone la visione spaziale della prospettiva rinascimentale e 'ritaglia', con l'inquadratura, una porzione di realtà, con questa tutto viene ripreso, senza possibilità di selezione. Sin dalle origini, quindi, saranno messe a punto strategie d'intervento per correggere il dato reale – anche l'assenza di colore, per esempio – e diverse tecniche di ritocco e manipolazione perché il reale si avvicini al 'vero'. L'esattezza, ottenuta con meccanismi ottico-chimici, frutto di un'ininterrotta sperimentazione, trova così dei correttivi in altrettanti meccanismi e strategie d'intervento a posteriori volti a 'dar forma' a ciò che si vuole venga visto, di quanto – troppo o troppo poco – viene ripreso. Precisione ottico-chimica e finzione sono strettamente legate fra loro sin dai tempi dell'invenzione della fotografia, in un intreccio di ambivalenze che ne costituiscono il portato di originalità e innovazione alla base anche dei suoi successivi sviluppi.

La grande affermazione del ritratto fotografico avverrà tuttavia con il consolidarsi del procedimento tecnico detto 'del collodio' a metà degli an-

3. Sugli autoritratti di Bayard cfr. G. BATCHEN, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge (Massachusetts)-London, MIT Press, 1999, pp. 157-173.

ni Cinquanta dell'Ottocento. I fotografi lavorano ora in grandi atelier, e costruiscono il ritratto in studio adottando standard e stilemi della tradizione pittorica. Fondali, arredi e suppellettili scelti *ad hoc*, a seconda della persona ritratta e del suo *status* sociale e professionale, contribuiscono all'impianto scenografico. La messa in scena include pose prestabilite e una ben studiata distanza tra il soggetto e l'obiettivo. I formati scelti per la stampa sono soprattutto il *cabinet* e la *carte de visite*, quest'ultima ampiamente diffusa grazie ai bassi costi di produzione.

Si fa però strada, nei fotografi più colti, la necessità di approfondire l'indagine psicologica attraverso lo studio del volto e delle espressioni, al di là delle convenzioni: scompare quindi la scenografia, l'obiettivo si avvicina e predominano i primi piani. Tra gli esempi più illustri, i ritratti di Nadar, che sceglie l'essenzialità, con immagini di grande forza espressiva, andando oltre gli stilemi della *mise en scène* da lui per altro ben conosciuti.⁴ Agli stessi anni si data la fotografia 'pittorica', tappa importante di una storia che ha visto dialogare ma anche contrapporsi fotografia e arte. Tra i suoi esiti, influenzati dalla pittura accademica di soggetto allegorico, letterario, storico, vanno comprese anche le fotografie di scene e di *tableaux vivants* appositamente costruiti per essere ripresi, fotografie che non prevedevano manipolazioni ottico-chimiche, ricercando sempre la massima nitidezza, ma che tuttavia ricorrevano alla costruzione scenica, talvolta anche attraverso il montaggio di più negativi.⁵

Con la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento si afferma il nuovo procedimento tecnico alla gelatina sali d'argento che consente di ridurre i tempi di ripresa (e di posa) a frazioni di secondo, procedimento tecnico che perdurerà per tutto il secolo successivo. Nasce così l'istantanea, appellativo dato alla fotografia di ripresa del movimento, che tuttavia viene comunque frazionato in istanti. La sua tecnologia presiedette alle riprese di tutti i soggetti, e quindi anche al ritratto in studio, ma la categoria dell'istante connoterà in particolare la fotografia applicata al movimento e alla vita cittadina – un vero e proprio genere –, per la quale si perseguirà sempre l'ideale della massima oggettività e trasparenza, al contrario di quanto avverrà in altri campi, come quello del ri-

4. Tra i suoi ritratti, la famosa serie dedicata al mimo Charles Deburau in veste di Pierrot, tra cui l'immagine *Pierrot photographe*, sulla finzione teatrale della stessa fotografia cfr. F. HEILBRUN-M. MORRIS HAMBURG-P. NÉAGU, *Nadar. Les années créatrices. 1854-1860*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, tav. 8.

5. Un'analisi esemplare delle problematiche sottese alla fotografia pittorica fu condotta da Marina Miraglia: cfr. M. MIRAGLIA, *Fotografia pittorica 1889/1911*, Milano, Electa, 1979. Un percorso analogo a quello della fotografia pittorica fu seguito dalla scena di genere, che mise in atto modalità rappresentative e spesso stereotipate di persone, luoghi, costumi di culture regionali e nazionali diverse.

tratto, dove avranno largo spazio invece strategie di manipolazione e costruzione dell'immagine.⁶

Pietro Coccoluto Ferrigni (noto come Yorick), avvocato, giornalista e critico teatrale, nella sua conferenza tenuta il 26 maggio 1889 a Firenze in occasione della fondazione della Società fotografica italiana, mostrava di aver ben intuito l'eccesso di 'visione' della fotografia e la sua invadenza verso il soggetto, anticipatrice di quello che poi sarebbe stato l'agire del cronista reporter:

La fotografia è già troppo inframmettente, troppo petulante, e ha lo sguardo veramente acuto [...]. L'obiettivo della macchina fotografica vi scorge [...] vi segue, vi perseguita [...] vi scaraventa sulla lastra in un'immagine che serberà poi sempre la vostra fisionomia in quel dato momento, in quel particolare stato d'animo, in quella occasione [...]. È una faccenda che sbigottisce e sgomenta.⁷

Sul finire del secolo la fotografia 'artistica' prende le distanze dalle convenzioni ottico-chimiche dell'istantanea e dai suoi 'dogmi', legati alla massima nitidezza e alla precisione, per elaborare visioni 'poetiche' basate su scelte selettive e interpretative del reale e del soggetto da riprendere. Enrico Thovez, critico letterario, in un articolo dedicato alla fotografia presente all'Esposizione nazionale di Torino del 1898, dirà:

In realtà la fotografia è tutt'altro che una fedele immagine [sic] del vero [...] può essere un'arte solo a patto di essere come tutte le altre arti, *poesia* [...] ora, in nessun'arte un temperamento poetico può e deve esplicitarsi quanto nella fotografia [...]. Infatti [...] nella fotografia basta la sola capacità intellettuale; a tutto il resto pensano le lenti e i reagenti chimici [...] i fotografi, acciecati dal volgare criterio che la perfezione risiedesse nella nettezza delle linee, nella precisione [...] sono riusciti a sopprimere i cieli, le nuvole, la vaporosità dei piani lontani e con essi quella poesia che per caso vi si trovava [...] Si capisce facilmente come questa fotografia fatta in base ai dogmi manuali ottico-chimici [...] di poetico non avesse nulla [...] Non ci può essere dunque fotografia poetica se non fatta da poeti [...] e la scelta è tutto: in essa deve rivelarsi tutta la personalità dell'autore, la sua sensibilità artistica e sentimentale [...]. Un campo immenso è aperto in terra, in mare e nei cieli all'arte fotografica.⁸

6. Cfr. A. GUNTHER, *Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre*, «Études photographique», 2001, 9, pp. 65-87.

7. YORICK [P. FERRIGNI], *Conferenze*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 127-128.

8. E. THOVEZ, *Il pensiero di un critico d'arte sulla fotografia del 1898*, «Luci e ombre», 1926, pp. 7-9, cit. in P. COSTANTINI-I. ZANNIER, *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Firenze, Alinari, 1987, pp. 74-75. Lo stesso principio di selezione del reale fu ribadito da uno dei maggiori protagonisti della fotografia artistica italiana, Guido Rey: «il fotografo [...] cercò di costringere la figurazione del moto entro limiti decorosi ed armoniosi, di rappresentare la vita nei momenti in cui appare con dignità e con grazia; di rendere il vero, non quale

Se la fotografia in sé non seleziona è quindi necessario che lo faccia il fotografo, in modo da uscire dai condizionamenti ottico-chimici (i 'dogmi') e andare oltre, verso la suggestione 'poetica' di cui sono capaci gli autori della fotografia artistica internazionale.

2. Indicazioni e riflessioni su fotografia e ritratto nei trattati pubblicati a Milano

La trattatistica in ambito fotografico si sviluppa parallelamente all'evoluzione e alla diffusione della stessa fotografia, introducendo sempre più riflessioni di carattere estetico accanto alle trattazioni di tipo tecnico, anche in relazione alla fotografia di ritratto. Milano vede l'apertura dei primi atelier di ritratto sin dai primi anni dall'invenzione e il 'pioniere' e ritrattista Alessandro Duroni si fa editore, nel 1845, del trattato di Marc Antoine Gaudin, tradotto da Carlo Jest.⁹ L'autore francese, anch'esso dagherrotipista, indica le condizioni per avvicinare il ritratto fotografico a quello pittorico: devono essere curate la disposizione e la composizione della figura nell'ambiente, la posizione del volto, con lo sguardo, 'vita del ritratto', gli abiti, i fondali, che devono favorire lo stacco coloristico dell'incarnato e i contrasti tonali, il mobilio e gli accessori. Si deve poi scegliere la direzione della luce, importante per mettere in risalto i lineamenti e l'espressione; l'inquadratura, che deve essere frontale, con il soggetto al centro ed equidistante dall'obiettivo e dal fondale. Vi è quindi una sorta di pre-visualizzazione, d'individuazione 'simbolica' che accomuna fotografo e pittore: le operazioni che entrambi compiono coincidono e il punto di vista scelto, frontale, mette in evidenza il riferimento all'unica matrice linguistica, la prospettiva rinascimentale. Il trattato di Désiré Van Monckhoven, tradotto ed edito da Carlo Antonini, descrive invece come deve essere l'atelier,

esso corre per la via, ma quale lo discerne l'occhio acuto dell'artista. Fu una sana reazione contro la volgarità fotografica» (G. REY, *Fotografia inutile?*, in «Luci e ombre», 1925, pp. 5-10, cit. in COSTANTINI-ZANNIER, *Luci ed ombre*, cit., p. 65). L'annuario «Luci e ombre» (1923-1932), pubblicato da «Il corriere fotografico», proseguirà le riflessioni sulla fotografia artistica dopo la chiusura della rivista «La fotografia artistica» (1904-1917), su cui cfr. P. COSTANTINI, «*La fotografia artistica*» 1904-1917. *Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

9. M.A. GAUDIN, *Trattato pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherrotipo*, Milano, presso l'editore Alessandro Duroni, 1845. Per un regesto dei trattati fotografici pubblicati a Milano cfr. G. MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria: dalla sperimentazione alla consapevolezza tecnica nella trattatistica fotografica a Milano*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, a cura di S. PAOLI, Torino, Allemandi, 2010, pp. 53-64. Sulla trattatistica italiana in ambito fotografico, cfr. I. ZANNIER-P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli, 1985. Su Duroni, cfr. S. PAOLI, *Alessandro Duroni (1807-1870)*, in *Lo sguardo della fotografia*, cit., pp. 282-283.

all'ultimo piano di un palazzo, con una grande vetrata su una parete laterale e sul soffitto, per garantire un'abbondante illuminazione, sempre laterale; indica poi che vi devono essere molti accessori, colonne, balaustre, tavoli, poltrone, fino a descrivere quali sono gli abiti più adatti da indossare e le tipologie di poggiatesta utili per garantire un'adeguata posizione del volto.¹⁰

Degno di nota è il trattato del 1876 di Hermann Vogel che mette in evidenza come il dagherrotipo abbia dato 'di più' e quindi 'troppo' rispetto alla pittura; il pittore può scegliere e non dipinge tutto ciò che vede, la fotografia invece «riproduce tutte quelle piccolezze, che sono d'imbarazzo, in un quadro, con la stessa esattezza con cui riproduce la cosa principale ossia l'uomo».¹¹ Vogel ricorda quindi quella che era stata un'«obiezione estetica» nei confronti della dagherrotipia che non seleziona gli elementi essenziali della composizione come fa la pittura. Le 'imperfezioni' furono quindi affidate ai ritocicatori, artigiani miniatori.

Negli anni Novanta, un anno prima del celeberrimo trattato di Carlo Brogi,¹² esce anche il libro di Pacifico Paolozzi dove per la prima volta si tratta specificamente dello sguardo e degli aspetti psicologici del ritratto. Nella parte II del volume si dice: «il fotografo deve rendersi abile a ritrarre il modello collo sguardo animato da un'idea, da una sensazione». Nel ritratto quindi il fotografo deve far emergere la parte dell'uomo «esprimente la vita», per rappresentare il modello in modo «verace ed espressivo», senza preoccuparsi troppo delle questioni tecniche ormai semplificate; «facciamo», continua, «che il ritratto di una persona sia lo specchio di un'anima vivente»: deve venir fuori il «principio vitale [...] tutte le passioni dell'uomo»; il fotografo può fare «tante pose significanti del modello quante sono le passioni cui va soggetto e che si riflettono nello sguardo»; non bisogna lavorare con fretta e fare ritratti a raffica:

Il fotografo ritrattista deve studiare l'uomo, le sue tendenze, le sue virtù, i suoi vizi e le sue passioni, deve badare soprattutto che l'occhio sia animato [...] sono necessarie molte cure, devesi avere un grande amore per l'arte e possedere un gusto artistico non comune e la quasi perfetta conoscenza dell'uomo, delle sue tendenze e delle sue abitudini.¹³

10. D. VAN MONCKHOVEN, *Trattato generale di fotografia*, Milano, Antonini, 1865; cfr. anche MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria*, cit., p. 61.

11. H. VOGEL, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Dumolard, 1876, pp. 19-20; cfr. MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria*, cit., p. 62.

12. C. BROGI, *Il ritratto in fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Firenze, Salvatore Landi, 1895; cfr. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018, pp. 32-42.

13. P. PAOLOZZI, *Dello sguardo umano in ordine alla fotografia considerato dal suo lato fisico e psicologico*, Milano, Galileo, 1894, pp. 28-31: il volume raccoglie articoli pubblicati su «Il dilettante

3. *I grandi studi fotografici di ritratto e il teatro a Milano: Varischi & Artico e Emilio Sommariva*

La fotografia di ritratto si diffuse ampiamente, sin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, tra tutte le categorie professionali, tra l'aristocrazia e la borghesia cittadina, divenendo ben presto specchio delle trasformazioni e dell'ascesa sociale, economica e politica dei suoi appartenenti, strumento di consolidamento e di promozione dello *status* raggiunto. Nessuna grande famiglia, nessun professionista si sottrasse al rito del ritratto in studio, iniziando così a formare una collezione personale di fotografie, spesso raccolte in eleganti album per farne mostra. Le grandi esposizioni tenutesi a Milano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento contribuirono a questa diffusione, dedicando ampio spazio alla fotografia, anche di ritratto: alle Esposizioni riunite del 1894, nell'apposita sezione animata da Giovanni Binaghi, direttore del Circolo fotografico lombardo, erano presenti i maggiori artisti del periodo, così come all'Esposizione internazionale del 1906, dove la fotografia fu accolta tra le mostre temporanee.¹⁴ Nel 1894 veniva fondata a Milano, da Rodolfo Namias e Mario Ganzini, la rivista «Il progresso fotografico», che avrebbe fornito molte indicazioni, non solo tecniche, sul ritratto.¹⁵ Sul finire del secolo, gli studi professionali, l'editoria, le ditte contavano ormai in città numerosissime presenze ed erano più di un centinaio gli studi professionali, tra cui vanno ricordati i grandi atelier, specializzati anche nel ritratto, di Alessandro Duroni, con i successori Icilio Calzolari e Guigoni & Bossi; di Giulio Rossi, Leonida Pagliano, Giovan Battista Ganzini, Deroche & Heyland, Spagliardi & Silo, Achille Ferrario, Luigi Montabone.¹⁶

Nel corso del Novecento si afferma a Milano nel campo della fotografia di teatro lo studio Varischi & Artico, fondato nel 1902 da Giovanni Artico

di fotografia» (cfr. S. PAOLI, *La fotografia a Milano. Il periodo della gelatina bromuro d'argento*, «AFT», VI, 1990, 12, p. 50 nota 18).

14. Cfr. G. GINEX, *Arti grafiche, pubblicità e fotografia alle Riunite*, in *Milano 1894. Le Esposizioni riunite*, a cura di R. PAVONI e O. SELVAFOLTA, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1994; S. PAOLI, *Il Circolo fotografico lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*, catalogo della mostra a cura di M. CERIANA e M. MIRAGLIA (Milano, 17 febbraio-25 aprile 2000), Milano, Electa, 2000, pp. 68-75; S. PAOLI, *La fotografia all'Esposizione internazionale del 1906*, in *Milano verso il Sempione. La città di Napoleone e della Belle Époque. Viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, a cura di R. CORDANI, Milano, Celip, 2006, pp. 212-219.

15. Namias fu inoltre autore di numerosi trattati fotografici sin dal 1894: cfr. ZANNIER-COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia*, cit., pp. 319-350.

16. Sulla fotografia a Milano nell'Ottocento e sugli studi professionali cfr. *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca*, cit., pp. 272-306. Il volume contiene i profili biografici di oltre cento fotografi, redatti a partire dalle fonti d'epoca.

(1868-1930), Arturo Varischi (1864-1923) e Angelo Pettazzi, specializzato nel ritratto.¹⁷ Dopo studi di chimica, Artico aveva lavorato presso l'atelier di Leone Ricci fondato nel 1882, rinomato e pluripremiato per i ritratti, poi da lui stesso rilevato e proseguito con il nuovo nome. Già nel 1903 la guida della città di Ernesto Marini annovera la ditta tra le più importanti per il ritratto infantile e per quello delle «personalità politiche, scientifiche, letterarie, artistiche».¹⁸ L'atelier è specializzato nel ritratto di musicisti, scrittori, attori e cantanti lirici, ricevendo in questo ambito molte committenze. Oltre ai ritratti in studio, esegue servizi fotografici sulle scene dei teatri, prima tra tutte La Scala (fig. 1).¹⁹ Tra i protagonisti dei ritratti in studio compaiono Tina Di Lorenzo (fig. 2), Mercedes Brignone (fig. 3), Rosina Storchio, Adelaide Ristori, Cleofonte Campanini, Francesco Pastonchi, Jules Massenet, Flavio Andò, Renato Simoni, Gerolamo Rovetta, Ruggero Leoncavallo, Giovanni Verga, Giannino Antona Traversi. Sempre nel 1903 lo studio ottiene la medaglia di bronzo dalla Famiglia Artistica, che Giovanni Artico frequentava, sensibile com'era agli ideali culturali e politici – socialisti – del circolo. Era inoltre amico degli scultori Ludovico Pogliaghi, Eugenio Pellini, Antonio Mazzucotelli, ma anche del grande fotografo Emilio Sommariva che eccellerà nel ritratto delle grandi attrici fino al primo dopoguerra. Nel 1906 Varischi e Artico partecipano all'Esposizione internazionale a Milano con il gruppo della fotografia 'artistica', in una mostra presieduta da Tarcisio Poglioni e Rodolfo Namias. Per i loro ritratti ottengono il Grand Prix, eccellendo nella «fotografia tradizionale della figura» nella loro «interessantissima serie di ritratti dei maggiori nostri artisti lirici e drammatici, di una finezza di esecuzione veramente eccezionale».²⁰ A differenza di Giovan Battista Ganzini, cui viene riconosciuto il primato per i ritratti al pigmento e alla gomma, Varischi e Artico – parte anch'essi del gruppo 'artistico' – sono premiati per il loro stile raffinato, ottenuto rimanendo fedeli alla nitidezza dell'«istantanea» e del procedimento alla gelatina sali d'ar-

17. Cfr. S. PAOLI, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», XII, 1996, 24, pp. 52-65; ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 112-143.

18. E. MARINI, *Milano illustrata*, Milano, La poligrafica, 1903, pp. 333-334.

19. Numerose fotografie della ditta Varischi & Artico dedicate agli attori di teatro sono conservate alla biblioteca Livia Simoni del teatro alla Scala. La biblioteca, formata grazie al lascito di Renato Simoni che comprendeva 54.000 volumi, ha opere di pregio come le cinquecentine (363) e un archivio con 2.255 bozzetti, 6.959 figurini, 3.000 locandine teatrali, libretti d'opera, carteggi, manoscritti musicali, incisioni e 7.000 fotografie (cfr. <https://www.museoscala.org/il-museo/la-biblioteca-livia-simoni/>; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

20. D. GIUDICI, *Le mostre fotografiche*, in «L'Esposizione illustrata di Milano 1906. Giornale ufficiale del comitato esecutivo», ottobre 1906, dispensa 308, p. 304; PAOLI, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, cit., p. 64 nota 22.

gento. Il loro stile non prevede manipolazioni in fase di ripresa e si qualifica per l'inquadratura sapiente, che passa dalla figura intera, anche di tre quarti o di profilo, ai primi piani, sempre attenta alle caratteristiche psicologiche, così come per la creazione di un ambiente che esalti lo *status* ma soprattutto la personalità del soggetto ripreso. Dedicano quindi molta cura all'allestimento dell'atelier, attrezzato con luci, fondali, mobili e arredi di gusto eclettico, dallo 'stile impero' al barocchetto, al neomoresco di Carlo Bugatti e alla Secessione viennese, proseguendo la tradizione ottocentesca del ritratto in studio. I loro ritratti vengono consegnati ai clienti come stampe alla gelatina sali d'argento montate su cartoncini di formati che vanno dal 'Margherita' (126x80 mm.) al 'Salon' o 'Cabinet' (250x175 mm.), fino al 'Promenade' (210x100 mm.) e al 'Boudoir' (220x133 mm.), secondo le tipologie in voga. Sono editi su molte riviste come «Il secolo XX. Rivista popolare illustrata» che nel 1902 pubblica i ritratti delle attrici Olga Giannini, Elisa Severi, Nella Montagna; «L'illustrazione italiana», che nel 1907 propone ritratti di attori o interi servizi di scena, come quello per *La vedova allegra* di Franz Lehar, con Emma Vecla (figg. 4-5) rappresentata al teatro Dal Verme; «Varietas», che offre interi servizi fotografici sulle attrici, come le serie su Tina Di Lorenzo, nel 1905, e Dina Galli, nel 1906. La rivista «Ars et Labor. Musica e musicisti», tra il 1906 e il 1907, pubblica le loro fotografie di paesaggi, di vedute e di mostre automobilistiche così come «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna», tra il 1909 e il 1910, presenta loro servizi di moda nelle rubriche dedicate al costume.²¹ La posizione professionale ormai consolidata fa sì che Giovanni Artico si impegni in anni successivi anche sul fronte della difesa della professionalità dei fotografi e dell'istruzione, fondando a Milano nel 1912 la Scuola professionale fotografica. Lo studio ha in seguito numerose committenze, non solo nel campo del ritratto. Nel 1923 Giovanni Artico viene nominato fotografo pontificio dopo aver già eseguito molti ritratti di prelati e del pontefice Benedetto XV. Lo studio viene poi portato avanti dagli eredi, dopo la morte di Giovanni, ed è ancora oggi attivo nell'ambito della fotografia di ritratto.²²

Emilio Sommariva (1883-1956)²³ inizia a lavorare in proprio a Milano ne-

21. Cfr. *ivi*, pp. 56-60; ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 112-143.

22. Lo Studio Artico fu riaperto dopo la guerra nel 1947 da Carlo Artico, figlio del fondatore Giovanni, ed è oggi specializzato in ritratti per l'infanzia (cfr. <http://www.ritrattistudio-artico.milano.it/>; ultimo accesso: 21 marzo 2021). Conserva un archivio storico con documenti e stampe fotografiche originali, vincolato dalla Soprintendenza archivistica e catalogato da chi scrive nel 1996. Fotografie dello Studio Artico sono conservate anche al Civico archivio fotografico di Milano (cfr. www.fotografieincomune.it; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

23. Per la sua biografia e per i ritratti delle grandi attrici cfr. *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, a cura di G. GINEX, Busto Arsizio, Nomos, 2004.

gli stessi anni in cui viene fondato lo studio Varischi & Artico, inserendosi nell'ambito della fotografia 'artistica' con uno stile che lo avvicina decisamente agli ambienti pittorici, da cui proviene per formazione. È infatti figlio di un pittore e fotografo, Luigi, e si forma presso l'accademia di Brera e i vivaci circoli artistici dell'epoca, in particolare la Famiglia Artistica. Nel 1902 è aiutante nello studio di Giovan Battista Ganzini che lascia nello stesso anno per aprire un proprio atelier di ritratto, sempre a Milano, ampio e pienamente attrezzato. Lo studio si afferma immediatamente ed espande il proprio raggio d'azione anche alla fotografia di opere d'arte, di paesaggio, d'architettura e d'industria, oltre a divenire luogo di incontro tra pittori, artisti e poeti come Aroldo Bonzagni, Umberto Boccioni, Cesare Tallone, Giuseppe Mentessi, Emilio Longoni, Gaetano Previati, Adolfo Wildt, Carlo Fornara. Sommariva si qualifica ben presto come uno dei maggiori rappresentanti della fotografia 'artistica' ottenendo grandi riconoscimenti: nel 1911 viene premiato alle Esposizioni internazionali dell'industria e del lavoro organizzate per i centocinquanta anni dell'Unità d'Italia, a Roma e a Torino, ove espone ventidue fotografie tra le quali i ritratti di Lyda Borelli e Cesare Tallone, di cui aveva seguito i corsi a Brera. Tallone spesso lo chiama nel suo studio per fotografare le sue opere e nel 1911 gli chiede di fotografare Borelli di cui ha appena finito il ritratto (fig. 6). Lei è al culmine del successo e già ritratta da molti, ma Sommariva si differenzia dai precedenti fotografi ritrattisti studiando un'ambientazione raffinata: lo studio di Tallone diventa un vero e proprio set che la inquadra al centro, in un prezioso costume da Salomè, tra il ritratto dell'attrice e cantante Lina Cavalieri e quello del senatore Ettore Baldini, a sinistra, e il pittore, collocato vicino al margine destro, di profilo. La fotografia andrà insieme ad altri ritratti all'Esposizione di Torino del 1911. Lyda Borelli sarà ritratta dal Sommariva fino al 1913 e al suo ingresso nel cinema. Il grande fotografo saprà interpretarne la straordinaria personalità imprimendo ai ritratti la sua originale cifra stilistica e andando oltre la rigidità delle convenzioni ottocentesche. Gli arredi in studio vengono ridotti all'essenziale, dando invece importanza allo sfondo su cui deve risaltare la figura che spesso, nei suoi ritratti, è in piedi, a mostrare una nuova consapevolezza. I fondali sono di straordinaria qualità, da lui stesso dipinti, probabilmente anche con l'aiuto di amici pittori, e scelti di volta in volta in base al rapporto da creare con la figura e con la luce. L'inquadratura è quindi studiata attentamente, con primi piani che scolpiscono il viso tra luci e ombre (fig. 7) o con pose pensate per dare risalto alla figura e al volto, come nel ritratto in cui l'attrice si guarda in uno specchio, vestita in seta bianca cangiante (fig. 8). Sommariva segue le indicazioni sull'uso della luce adottate nell'ambito della fotografia 'artistica' e pittorica, indicazioni che impongono una luce 'guidata', non diffusa – come nel ritratto ottocentesco – con l'uso di ottiche speciali per ottenere aloni sfumati lungo i contorni del-

la figura. Nel 1911 inizia a posare per lui anche Maria Melato, di cui esegue uno straordinario ritratto dal titolo *Misterioso* (fig. 9) ove l'attrice è Lolette ne *La donna nuda* di Henry Bataille: fulcro della composizione è qui lo sguardo, intenso, in un volto circondato dal nero profondo del copricapo e della veste il cui profilo scuro si staglia netto sul fondale fortemente illuminato, dipinto a larghe pennellate. La fotografia è una stampa al carbone, tecnica 'inalterabile', impreziosita da pigmenti colorati e propria di coloro che aderiscono alla fotografia 'artistica'. Numerose saranno le attrici, le cantanti, le danzatrici e le protagoniste del mondo delle arti e dello spettacolo a essere da lui riprese in raffinati ritratti, tra cui basti citare Dianne Karenne, pittrice, musicista, attrice; Irma Gramatica, che ebbe moltissimi ritratti come Lyda Borelli; Mercedes Brignone, Gina Favre e la famosa danzatrice Mata Hari. Quest'ultima nel 1911 è al teatro alla Scala per il balletto del v atto di *Armida* di Gluck, ove interpreta il *Piacere*, e poi ancora per *Bacco e Giambrinius* di Romualdo Marengo nel 1912, sempre alla Scala. Grazie alla sua fama Sommariva ritrarrà anche i maggiori intellettuali, artisti e scrittori dell'epoca, tra cui Ada Negri, Filippo Tommaso Marinetti, Margherita Sarfatti, Ugo Ojetti, Luigi Majno, Luigi Mangiagalli, Filippo Turati, Vespasiano Bignami, Emilio Gola, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini. Convinto dal fotografo Mario Perotti e dal pittore Mentessi, partecipa all'Esposizione di Londra dedicata alla fotografia artistica nel 1922 con novanta fotografie e vince il primo premio: si afferma così quale protagonista indiscusso del panorama internazionale, partecipando poi anche al London Salon of Photography per diversi anni, dal 1922 al 1930. Oltre a veder pubblicate le sue immagini su «La fotografia artistica» – che nel 1916 gli dedica la copertina con un raffinato ritratto dell'attrice cinematografica Elena Makowska (fig. 10), da lui ritratta più volte dal 1914 – e su «Luci ed ombre», continua a partecipare, premiato, alle esposizioni italiane – tra cui le Biennali di Monza – e ottiene ulteriori riconoscimenti internazionali. Partecipa ai Salon internazionali di fotografia di Madrid, Saragozza, New York, Seattle, Barcellona, Edimburgo, Bruxelles e viene segnalato sulla rivista londinese «Photograms of the Year», annuario della fotografia artistica mondiale, dove nel 1927 si sottolinea la straordinaria qualità dei suoi ritratti e si dice come abbia raggiunto il controllo dei valori tonali nel 'ricordo di Rembrandt'.²⁴ Nel 1926 viene nominato fotografo dei reali italiani, che lo premieranno diverse volte fino al 1938, quando il 'brevetto della Real casa' gli sarà ritirato a

24. Cfr. «Photograms of the Year», 1927, p. 11, cit. in *Divine. Emilio Sommariva fotografo*, cit., p. 34 e nota 70. Nei trattati dell'epoca è illustrato il ritratto 'alla Rembrandt', tipico della fotografia 'artistica': cfr. R. NAMIAS, *Enciclopedia fotografica*, Milano, Edizione de «Il progresso fotografico», 1913, pp. 144-145.

causa del suo rifiuto di iscriversi al partito nazionale fascista. Sfollato, riprenderà l'attività di fotografo ritrattista già nel 1944 a Milano, in via Montenapoleone, dedicandosi però anche alla pittura. Smetterà di fotografare nel 1951, ma lo studio sarà condotto dagli eredi fino al 1979.²⁵

Le peculiarità del suo stile, la sua cultura hanno grande influenza su molti altri professionisti nell'ambito della fotografia di ritratto: tra costoro vanno ricordati Gigi Bassani (1871-1956) e Mario Castagneri (1892-1940). Milanese, frequentatore del Circolo fotografico lombardo, Bassani si dedicò al ritratto, alle opere d'arte, al paesaggio e alla 'scena di genere'. Nel 1901 rilevò lo studio Montabone insieme a Carlo Fumagalli e nel 1910 lo studio Strazza. Nello stesso anno divenne fotografo ufficiale del teatro alla Scala ove, nel 1912, riprese Mata Hari in *Bacco e Gamberinus* di Romualdo Marengo. Nel 1922 lo Studio fotografico-artistico di Bassani si unì alla ditta Crimella-Castagneri-Zani e nacque la società SFR AI (Studi Fotografici Riuniti Artistico Industriali), molto attiva ma di breve durata poiché si sciolse nel 1924. Da allora Bassani continuò il proprio lavoro in autonomia.

Castagneri, di Alessandria, si trasferì con la famiglia a Milano e dal 1910 lavorò nello studio di Bassani ove si specializzò nel ritratto e nella fotografia industriale. Nel 1915 aprì il suo primo studio fotografico e nel 1918 incontrò l'attrice Maria Melato, che ritrasse molte volte nel corso della sua carriera, in diverse pose e costumi e con uno stile molto vicino a quello di Sommariva. Riprese poi molti artisti, scrittori, imprenditori, protagonisti del mondo dello spettacolo quali la danzatrice Ida Rubiňštejn, in ritratti apprezzati e pubblicati su riviste o annuari come «Luci e ombre». Nel 1920 fondò la ditta Crimella-Castagneri-Zani e nel 1921 divenne fotografo ufficiale della Scala. Partecipò con Bassani alla SFR AI dal 1922 al 1924, ottenendo nel frattempo diversi riconoscimenti e proseguendo poi come ditta individuale. Nel 1926 documentò la stagione lirica e di balletto alla Scala per l'ultima volta. Dopo brevi incursioni nella fotografia futurista che lo portarono anche a esporre, nel 1934 abbandonò la fotografia per dedicarsi al restauro di dipinti.²⁶

25. Il fondo Emilio Sommariva è conservato alla Biblioteca nazionale braidense. Acquisito nel 1979 dagli eredi del fotografo, consta di 2.789 positivi originali e di 45.000 negativi su vetro e pellicola piana, dei *Libri inventario* e di altri documenti relativi all'attività professionale. La biblioteca del Comune di Lodi conserva un altro piccolo fondo di 200 positivi (cfr. D. FALCHETTI, *Il fondo Emilio Sommariva alla Biblioteca nazionale braidense*, in *Divine. Emilio Sommariva fotografo*, cit., pp. 189-192).

26. Cfr. V. BARBIERI, *I fotografi Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: un sodalizio artistico nella Milano degli anni Venti*, tesi di laurea magistrale in Editoria, Culture della comunicazione e della moda, Facoltà di Studi umanistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore: prof. Silvia Paoli). Fotografie di Gigi Bassani sono conservate presso il Museo teatrale alla Scala, il Civico archivio fotografico di Milano e in collezioni private. Fotografie di Mario Castagneri si

4. *Note sulla fotografia di scena per il primo cinema a Milano: Leopoldo Metlicovitz e Luca Comerio*

Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), triestino, si avvicinò all'ambiente teatrale milanese già negli anni Novanta dell'Ottocento: fu infatti scenografo e costumista del teatro alla Scala, oltre che cartellonista e illustratore di libretti d'opera, spartiti, calendari e riviste (lavorava alla Ricordi dal 1891). Fotografo e collezionista, utilizzò quest'arte come strumento propedeutico per la realizzazione delle proprie opere cartellonistiche e pittoriche, sia lavorando su prove da lui stesso realizzate, sia studiando fotografie di altri autori. Tra i soggetti da lui immortalati, molte modelle o attrici (in abiti contemporanei o in 'costumi storici' e di scena) che illustrano il campo d'indagine e di applicazione dell'artista, che spazia dalla pubblicità commerciale al mondo del teatro e del cinema. Nella sua collezione sono presenti diverse fotografie dedicate ai primi set cinematografici, tra cui quello de *La Divina Commedia di Dante Alighieri-Inferno*, diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan nel 1911 e prodotto dalla Milano Films, o un'intera sequenza dedicata al set de *I Pagliacci*, film muto del 1915 diretto da Francesco Bertolini, prodotto da Mediolanum Film e basato sulla celebre opera di Ruggero Leoncavallo (1892).²⁷ All'interno della collezione compaiono anche fotografie di Luca Comerio (1878-1940), ritrattista, fotografo di architettura ma soprattutto reporter testimone di diversi avvenimenti tra cui i moti milanesi del 1898, il traforo del Sempione e l'Esposizione del 1906, il terremoto di Messina e Reggio del 1908, la guerra di Libia, la prima guerra mondiale. Nel 1907 ha iniziato l'attività di cineoperatore, proseguita anche in Libia e poi ricominciata a Milano, dove apre uno studio in via Serbelloni 4 e una ditta foto-cinematografica, la Comerio Films, attrezzata per film a soggetto, nei prati di Turro (1914), ditta poi chiusa nel 1921. Oltre all'attività filmica, Comerio fotografa anche le scene dei propri film, ove è evidente l'impostazione scenografica di tipo teatrale strettamente legata, ancora, alla pratica del ritratto in atelier di derivazione ottocentesca che caratterizza l'attività fotografica in studio dei fotografi italiani almeno fino alla prima guerra mondiale.²⁸

registrano alla Fondazione Alinari per la fotografia, alla biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, al Museo teatrale alla Scala, all'archivio fotografico della Triennale di Milano e presso la Famiglia.

27. La collezione fotografica di Leopoldo Metlicovitz, pervenuta in dono al Civico archivio fotografico di Milano nel 2018, è stata interamente catalogata: <http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/fondi?nome=Leopoldo%20Metlicovitz> (ove sono visibili le fotografie citate; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

28. Cfr. la fotografia del Civico archivio fotografico di Milano, inv. MTL 698, ibid. Su Comerio: *Moltiplicare l'istante. Giuseppe Beltrami, Luca Comerio e Italo Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. DAGRADA, E. MOSCONI e S. PAOLI, Milano, Il castoro, 2007.



Fig. 1. Varischi & Artico, *Rosina Storchio* ne *La Traviata*, ultimo atto, Milano stagione Scala 905-906, 1905-1906, stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 597).



Fig. 2. Varischi & Artico, *Tina Di Lorenzo*, 1903-1904, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cartolina (Milano, Castello sforzesco, Civica raccolta stampe Achille Bertarelli, CART.RITRATTI.20.60).



Fig. 3. Varischi & Artico, *Mercedes Brignone*, 1903-1904, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cartolina (Milano, Castello sforzesco, Civica raccolta stampe Achille Bertarelli, CART.RITRATTI.20.42).



Fig. 4. Varischi & Artico, *Emma Vecla* (con dedica a Romeo Carugati), 1907, stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 599).

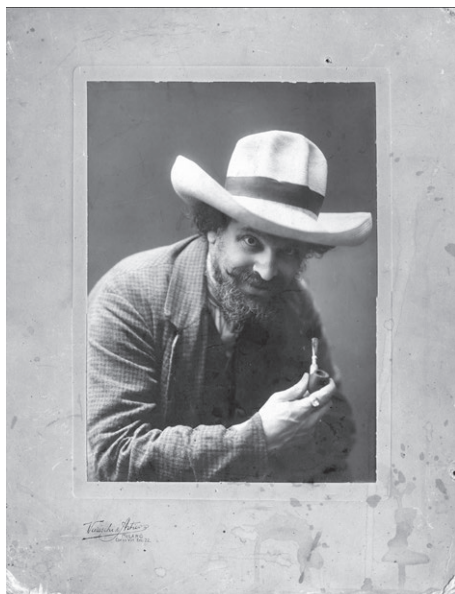


Fig. 5. Varischi & Artico, Ritratto di Romeo Carugati, 1907-1911 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 600).



Fig. 6. Emilio Sommariva, *Nello studio del pittore*. Lyda Borelli nello studio di Cesare Tallone, 1911, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 2660).



Fig. 7. Emilio Sommariva, Ritratto di Lyda Borelli, 1911, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1424).



Fig. 8. Emilio Sommariva, Lyda Borelli allo specchio, 1912, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1425).



Fig. 9. Emilio Sommariva, *Misterioso*. Maria Melato, 1911, stampa al carbone (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1841).



Fig. 10. Emilio Sommariva, *Elena Makowska, artista della Società Anon. Ambrosio, Torino* (in «La fotografia artistica», XIII, maggio-giugno 1916, copertina).

SAMANTHA MARENZI

LA FOTOGRAFIA DI DANZA NEI PRIMI DECENNI DEL NOVECENTO

Cos'è la fotografia di danza? Come nasce? Come si sviluppa? Come si studia? Articolato attorno a queste domande, il presente contributo mira alla individuazione di un campo e di una metodologia di studio, oltre a tracciare, attraverso alcuni esempi emblematici, la genesi di un linguaggio espressivo in cui all'inizio del Novecento convergono le istanze della nascente fotografia artistica e quelle dell'arte coreutica all'apice del suo rinnovamento e della diversificazione di tecniche e stili. Diversa dal ritratto dei danzatori e dalla fotografia di scena in teatro, la fotografia di danza si configura al crocevia tra diversi generi come il nudo, la ripresa del movimento, la fotografia allestita, il *tableau vivant*. Di tali tradizioni visive assume le tecniche e le problematiche e le rilancia nei termini di un rapporto, quello tra l'immagine fissa e il corpo espressivo in azione, che fornisce risposte nuove a domande stratificate nel tempo e nella storia.¹

1. Individuazione di un campo di studi e genesi di un linguaggio. L'esempio di tre fotografie

Negli studi teatrali ci si pone da diversi anni il problema della peculiarità della traccia fotografica come fonte per la storia dello spettacolo. La ricchezza dei contributi e dei recenti momenti di confronto² ha reso possibile una ride-

1. Questo contributo tira le fila di ricerche svolte negli ultimi anni da me e da un gruppo di studio che coordino sulla fotografia di danza. I principali esiti sono il mio volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2018 e, realizzati con il gruppo, un sito-archivio sulla fotografia di danza (www.fotografiaedanza.it) e il progetto di un atlante la cui prima raccolta di tavole iconografiche e contributi scientifici è confluita nel volume *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di S. MARENZI, S. SILVESTRI e F. PIETRISANTI, Roma, Editoriale idea, 2020.

2. Per quel che riguarda l'Italia rimando agli studi pionieristici di Cosimo Chiarelli e a quelli più recenti di Marianna Zannoni (di cui si vedano i contributi in questo volume ri-

finizione del dialogo tra questi due linguaggi, studiandolo nelle diverse epoche e nelle più svariate combinazioni che vanno dalla documentazione degli spettacoli alla costruzione dell'immagine pubblica degli attori e delle attrici, fino all'utilizzo della fotografia come elemento della scrittura scenica.³

Meno studiata, la fotografia di danza ha visto una straordinaria diffusione quando entrambi questi linguaggi si sono imposti come fenomeni di massa, facendosi emblemi di istanze culturali, sociali, artistiche ed estetiche e incarnando la nascente idea di modernità. Nei primi decenni del Novecento, quando la fotografia si emancipa da una serie di limitazioni tecniche e dal suo ruolo di strumento di registrazione della realtà, la danza conosce una delle epoche più felici di rigenerazione, intrecciandosi da un lato alla riforma del teatro e dall'altro alla spinta sociale di liberazione ed emancipazione femminile, di ricerca dell'armonia del corpo individuale e sociale, di recupero di una dimensione spirituale come riscatto dal materialismo. La danza, sia quando ridefinisce che quando rompe i codici del balletto accademico, si impone nella società di inizio secolo non solo come genere di spettacolo ma anche come pratica diffusa, esercizio di salute e di libertà, allenamento alla cultura e alla bellezza, recupero di una armonia tra corpo e natura.

Alla grande diffusione della danza e alla popolarità dei danzatori contribuisce la fotografia commerciale che, se non riesce ancora a documentare gli spettacoli, sperimenta la ritrattistica di genere al confine tra posa e pantomima, ricreando in studio l'illusione della scena e facendo vivere (moltiplicandoli e disseminandoli nelle pagine di periodici, brochure, libretti) i personaggi immaginari in sovrapposizione ai volti e ai corpi degli interpreti. Parallelamente si sviluppano altri canali di circolazione delle immagini della danza, che diventa un soggetto ricorrente della nascente fotografia artistica interessata non solo alle personalità dei danzatori ma anche alla cultura di cui i loro corpi si erano fatti depositari.

Cos'è dunque la fotografia di danza? La sua definizione implica senz'altro il conflitto tra la capacità di arrestare il tempo dell'una e la dimensione transi-

spettivamente alle pp. 239-258 e 143-161). Questi due studiosi hanno fatto parte dei comitati scientifici di due importanti convegni sull'argomento: rispettivamente di *Théâtre et photographie. Croisements, échanges, écarts autour de la performance* (Lyon, 5-6 novembre 2015), che ha visto una parziale pubblicazione degli atti sulla rivista «Focales», 2019, 3, e di *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* (Venezia, 27-29 novembre 2019).

3. Si vedano su questo il dossier *Teatri da camera*, a cura di S. MEI, «Culture teatrali», 2015, 24, e gli studi di Arianna Novaga, in partic. la tesi di dottorato *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dottorato di ricerca in Storia delle arti, ciclo xxviii, 2015-2016, tutor: prof. Angelo Maggi e prof. Nicola Pasqualicchio.

toria ed effimera dell'altra. Questo caratterizza però tutte le raffigurazioni dei fenomeni della vita. A essere convocato qui è anche il movimento, ma certo la danza non si esaurisce del tutto in quest'ultimo e la fotografia di danza non coincide completamente con la cronofotografia e con gli esperimenti avanguardistici sulla raffigurazione della dinamica. L'incontro con la danza rivela anzi alla fotografia l'efficacia espressiva dell'immobilità che, come il silenzio nella musica e l'ombra nell'immagine, ha il potere di mostrare attraverso l'assenza.

Se il movimento fisico pone alla fotografia problemi tecnici, il lavoro che i danzatori primonovecenteschi fanno sulla loro presenza e sulla dimensione spirituale solleva problemi filosofici ed estetici e spinge la fotografia a cercare soluzioni per registrare anche la dimensione invisibile dell'arte coreutica.

Nella fotografia di danza si vedono quindi, oltre al danzatore e talvolta al suo personaggio scenico, oltre al movimento o al gesto espressivo, l'energia e la presenza, l'organizzazione del disegno effimero nello spazio, la qualità psico-fisica del *performer*. Si vede il ritmo della sua azione sebbene non appaia la sua velocità. Si vede infine l'impronta delle fonti utilizzate dal danzatore, l'archivio immaginario da cui trae passi e posture, il bagaglio culturale e visivo, oltre che tecnico e coreutico, che modella il suo movimento.

In questa tipologia di immagini che vede nei primi decenni del Novecento la sua genesi e una rapidissima affermazione, le strategie di costruzione della presenza si incontrano con le strategie di composizione della figura, e le prassi si sovrappongono fino a fare dei due 'attori', il soggetto e il fotografo, due 'autori' delle fotografie.

Nella straordinaria quantità di figure di corpi danzanti prodotte nel Novecento durante le *performances*, o prima o dopo, durante le pratiche o gli allenamenti, durante le improvvisazioni o le prove, negli studi fotografici o nelle sale di spettacolo, all'aperto o al chiuso, coesistono oggetti visivi nati con gli scopi più diversi: artistici, commerciali, promozionali, erotici. La consistenza del fenomeno contribuisce a definire la nascita di una categoria documentaria specifica e di un linguaggio espressivo che mostra una coerenza malgrado l'eterogeneità delle forme che assume e delle esperienze di cui si fa testimone.

La destinazione più diffusa della fotografia di danza di inizio secolo è senz'altro quella promozionale, attorno alla quale si crea un intero sistema produttivo e da cui scaturiscono tecniche e stili di raffigurazione da parte degli studi fotografici e strategie di controllo e condensazione dell'azione da parte dei soggetti.

Resistenza. Questo era soprattutto richiesto ai danzatori ripresi negli studi dei fotografi a cui teatri e impresari commissionavano il materiale promozionale degli spettacoli, gli stessi studi che si erano specializzati nel ritratto degli attori e dei cantanti d'opera. Una posa, per essere fissata dai processi di inizio secolo in condizioni di luce artificiale, poteva durare tra i venti secondi e il minuto. Riprodurre in studio una posizione di danza richiedeva quindi al

danzatore molta resistenza e capacità di simulazione. Il volto sorridente. La posa statica come fermoimmagine, nel corpo reale, di un passaggio dinamico. Ai fotografi erano invece necessarie la velocità di esecuzione e una abilità di dissimulazione atta a ritoccare manualmente le zone della fotografia dove erano visibili corde e supporti usati dai *performers* e a far volare le vesti leggere che nella realtà cadevano flosce sui loro corpi tesi. È analizzando una immagine di questo genere che William A. Ewing apre la sua importante ricognizione sulla fotografia di danza, un libro-catalogo che costituisce il punto di partenza obbligato per gli studi su questo argomento.⁴ L'autore dello scatto è un gigante della catena promozionale del sistema teatrale newyorchese, Herman Mishkin. Il soggetto è la celebre Anna Pavlova nell'assolo *Dragonfly*. L'anno è il 1915. La ballerina russa, in *arabesque* sulla punta (ridisegnata) e avvolta da veli fluttuanti (ridisegnati anche questi), sorride placida e porta nell'immagine la stessa illusione che la vedeva in scena come una libellula senza peso, libera dalla gravità. All'abilità manuale del fotografo è affidato il compito di infondere quell'illusione al soggetto rigidamente immobilizzato in fase di ripresa.

Mishkin è stato il ritrattista ufficiale del Metropolitan Opera di New York durante tutti gli anni Dieci e Venti. Mentre ai White Studios era affidata la ripresa degli allestimenti in teatro, lui era incaricato di fotografare le stelle dell'opera e del balletto nel suo studio. Il contratto di esclusiva che lo legava al Met prevedeva l'uso commerciale delle immagini ma anche il diritto di esporre i ritratti nella hall del teatro in cornici adatte all'arredamento. Il numero di soggetti da riprendere era limitato agli artisti principali e ai nuovi membri delle compagnie; Mishkin li fotografava nella sua sala posa utilizzando il set come un ambiente allestito con uno sfondo a tema pastorale che rendeva riconoscibili i suoi scatti.⁵ La sua galleria di ritratti, composta soprattutto da cantanti d'opera, mostra questi volti di celebrità che simulano davanti all'obiettivo gli atteggiamenti e le espressioni dei loro personaggi di scena offrendo i loro gesti alla lente d'ingrandimento della fotografia. Tra le migliaia di lastre conservate, più di cento raffigurano Anna Pavlova.

4. Cfr. W.A. EWING, *The Fugitive Gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames & Hudson, 1987. La bibliografia sulla fotografia di danza è frammentaria ed eterogenea e composta perlopiù da cataloghi di mostre, approfondimenti su singoli casi di studio, pubblicazioni di collezioni e contributi teorici incentrati soprattutto sulla seconda metà del Novecento. Rimando su questo al mio *Una bibliografia ragionata sulla fotografia di danza*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 245-251, pubblicato anche in accesso libero tra i materiali raccolti dal gruppo di ricerca sulla fotografia di danza alla pagina <https://www.fotografiaedanza.it/materiali/2/> (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

5. Rimando alla scheda su Herman Mishkin redatta da Francesca Pietrisanti per il sito www.fotografiaedanza.it (ultimo accesso: 14 marzo 2021) che raccoglie ricognizioni biografiche e bibliografiche di fotografi e *performers* della prima metà del Novecento.

Durante lo stesso soggiorno americano del 1915, la ballerina va anche in uno studio svincolato dagli accordi commerciali con i teatri, frequentato dai maggiori attori e danzatori del tempo e da tanti *performers* meno noti che, proprio passando davanti a quell'obiettivo, venivano accreditati nel panorama artistico.⁶ Lì era stata ripresa Isadora Duncan, notoriamente reticente alle sedute fotografiche. Dopo aver visto quelle fotografie, dove attraverso i suoi gesti e le sue espressioni sembrava apparire lo spirito stesso della danzatrice, molte protagoniste della scena mondiale avevano voluto essere riprese nello stesso stile. Eleonora Duse, Ellen Terry e, appunto, Pavlova. Il luogo dove si incontrano virtualmente queste presenze così diverse è lo studio del tedesco Arnold Genthe, un artista della fotografia e anche un intellettuale, un uomo colto, esperto di antichità, di filosofia e di cultura orientale, collezionista di vari e preziosi *artificialia*. Una *Wunderkammer*, ma anche il gabinetto di un mago, il salotto di un sapiente e l'atelier di un artista: così era percepito lo studio newyorchese di Genthe. Quando nel 1915 Pavlova vi entra per farsi fotografare, rassicura il fotografo sulla sua capacità di tenere una posizione difficile per diversi minuti.⁷ Ma Genthe non è quel genere di fotografo. Aveva spesso manifestato la sua insofferenza nei confronti della finzione fotografica e proprio in quegli anni stava sperimentando una tecnica di ritratto che liberasse il soggetto dalla rigidità della posa. Riprendeva i suoi modelli a sorpresa, durante conversazioni raffinate nei contenuti e rilassate nei modi. Loro sapevano di essere 'mirati' ma non potevano proteggersi dietro a un'espressione fittizia per quel tempo lungo riempito da parole e pensieri. La ricerca di una naturalezza era relativa al soggetto, non a una presunta purezza dell'immagine che rispondeva invece ai precetti della fotografia pittorialista: le manipolazioni nella fase di stampa che, a differenza che nella fotografia commerciale, non servivano ad abbellire il soggetto ma l'immagine stessa.

Genthe usa dunque la durata della seduta per scalfire l'artificialità della posa. La sua produzione non deve rispondere alla produttività di uno studio commerciale e la sua strategia deriva in gran parte dall'osservazione della danza, che proprio in questi anni inizia a costituire il soggetto di moltissime sue fotografie. La danza si sviluppa nel tempo, si mostra col movimento, è fatta di postura e di energia, di corpo e spirito insieme, e richiede la capacità di attuare volontariamente un processo tecnicamente definito ma apparentemente spontaneo. Genthe suggerisce a Pavlova di scaldarsi un po' e mentre lei si muove la riprende in piena azione, realizzando le uniche fotografie che la colgono

6. Si vedano su questo le pagine dedicate a Genthe nel volume firmato (ed edito) da Michael Coleman: *Stella Bloch. Art, Dance and a Remarkable Life. 1897-1999*, s.l., s.i.t., 2019.

7. Cfr. A. GENTHE, *As I Remember*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, p. 177.

in danza libera. Queste immagini circolano attraverso mostre e libri d'autore e hanno come unico scopo la ricerca di un dialogo tra arte del movimento e immagine espressiva; nel vasto patrimonio visivo della danza si aggiungono, e in alcuni casi si sovrappongono, a quelle che promuovono gli spettacoli e che pubblicizzano le attività artistiche e pedagogiche dei danzatori.

C'è ancora un altro utilizzo dell'istantanea di danza che convoca un ulteriore livello del rapporto tra arte e fotografia, inizialmente basato sulla capacità di riprodurre le opere d'arte e sulla possibilità di fissare i modelli difficili da portare negli atelier, come i monumenti o le opere conservate in luoghi lontani e i soggetti viventi, che continuamente cambiano posa e forma. Nella nascita della fotografia di danza rivestono infatti un ruolo importante anche la percezione dei danzatori come sculture viventi (come vedremo nei casi di Isadora Duncan e Vaclav Nižinskij) e la traduzione della loro arte fuggevole in opere di pittura e scultura che spesso utilizzano la fotografia come notazione della posa.

L'iconografia della danza di inizio secolo è affollata di disegni, veri e propri diagrammi del movimento, e di istantanee scattate dagli artisti stessi o commissionate a fotografi a cui vengono suggerite pose e partiture di movimento viste in scena e rieseguite davanti alla macchina fotografica capace di prolungarle nel tempo. Ancora ce ne fornisce un esempio Pavlova con una serie di foto, anche queste realizzate nel 1915. A scattarle è Malvina Hoffman, scultrice americana che era stata allieva di Auguste Rodin e che durante il suo soggiorno in Europa aveva fatto della ballerina il soggetto principale della sua ricerca artistica. Nel 1914, in procinto di tornare in America, le aveva proposto di lavorare insieme al progetto di un grande fregio sull'*Autumn Bacchanale*, per il quale Pavlova poserà a più riprese nell'arco di quasi dieci anni in occasione di tournées e soggiorni americani, fino alla presentazione dell'opera nel 1924.⁸ In queste occasioni, Hoffman la disegna, impara dei passi del balletto per comprendere appoggi ed equilibri, e la fotografa, o la fa fotografare, per cogliere le tensioni del corpo e poterci lavorare nelle lunghe assenze della ballerina.⁹ Per essere rimontata nel fregio, la coreografia viene scomposta nelle fotografie. Pavlova vi appare rilassata, spontanea, semisvestita come mai è apparsa in immagini pubbliche, in qualche caso a seno nudo a mostrare l'arco della sua schiena e il disegno che ossa e muscoli tracciano sul suo corpo elastico. Sono fotografie private, frammenti di un processo di lavoro che

8. Me ne sono occupata nel saggio *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e ricerca», 2017, 9, pp. 37-75.

9. Alcune di queste fotografie, insieme con i bozzetti preparatori, sono raccolte in *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, catalogo della mostra a cura di J.C. CONNER (New York, 25 marzo-13 maggio 1984), New York, Hudson River Museum, 1984.

utilizza diverse pratiche e tecniche per portare la danza dentro all'immagine. La loro realizzazione consente alle due artiste di sperimentare vari ritmi delle loro azioni e di combinarli tra loro, indagando diverse declinazioni della relazione tra scultore e modello: la quantità delle pose possibili da fissare in poco tempo che permette il lavoro sulla serie; la vibrazione della posa che può porsi nel mezzo tra il congelamento della posizione e un movimento lento che rende l'atteggiamento vivo e il soggetto attivo; la visione dei risultati come prove intermedie che mostrano al soggetto l'efficacia visiva dei suoi gesti che appaiono reali, trasformati in immagine ma non ancora trasfigurati dal gesto artistico della scultrice. A dispetto della sua capacità di fissare il tempo e il movimento, la fotografia si mostra qui come operatività più che come opera, come processualità e traccia del passaggio dal corpo vivente ed espressivo alla sua rappresentazione artistica.

La fotografia come mezzo di promozione, come linguaggio d'arte e come ponte tra il disegno effimero nell'aria e il rilievo permanente sulla pietra. In queste tre modalità di relazione tra danza e fotografia la nozione stessa di posa cambia di segno, così come si sfumano i confini della categoria del ritratto e si modifica l'idea di registrazione del movimento. Pavlova, una delle ballerine più raffigurate, tra le prime a prendere personalmente il controllo della diffusione della sua immagine, fa l'esperienza di queste tre prassi operative. Le istantanee su cui imprime la sua immagine costituiscono gli esempi dei modi in cui la fotografia capta il passaggio del corpo danzante. Osserveremo altri esempi e, come vedremo, ribaltando la prospettiva dai casi particolari al campo di studi in generale, questi elementi diventeranno i punti cardine di un metodo di indagine. Captare quel passaggio diventa il compito di noi osservatori delle immagini.

2. L'arte della fotografia di danza. I primi decenni del Novecento e una storia ancora da scrivere

Nel 1928, a circa un anno dalla morte di Isadora Duncan, appare negli Stati Uniti il volume *The Art of the Dance*, che raccoglie alcuni scritti della danzatrice inframmezzati dalle immagini degli artisti che la avevano conosciuta, disegnata, assunta a musa della loro produzione grafica e scultorea. Duncan aveva scientemente consegnato la sua immagine e la sua memoria all'arte, e l'arte era stata anche la conquista della sua danza, come emerge dal titolo del volume che, sebbene non abbia visto l'intervento dell'autrice in fase di pubblicazione, costituisce il suo testamento teorico. Oltre ai disegni di Léon Bakst, Antoine Bourdelle, José Clarà, Abraham Walkowitz, Maurice Denis, Jules Grandjouan, Auguste Rodin – solo per citare i più noti – figurano nel volume le fotografie

di Arnold Genthe ed Edward Steichen. Sono i due fotografi da cui Duncan, a dispetto della diffidenza verso gli strumenti di registrazione e documentazione meccanica, si era lasciata riprendere nel chiuso dello studio, come nel caso di Genthe, e tra le colonne del Partenone, come si vede nelle fotografie scattate da Steichen nel 1920, che la mostrano immobile e vibrante, come la moderna sacerdotessa di un antico culto. Nel libro del 1928, insieme all'arte della danza e all'arte figurativa, appare dunque l'arte della fotografia.¹⁰ Oltre a simboleggiare tale acquisizione, il volume è un oggetto emblematico del modo in cui le fotografie di danza circolano nell'ambiente artistico e dialogano con i testi con funzioni nuove, non illustrative.

In circa venti anni, tra il 1908 e la pubblicazione di questo libro, il rapporto tra fotografia e danza si era via via definito. Se davanti alla macchina la danza aveva sperimentato il trattenimento del movimento e il passaggio tra la posizione e l'azione, nella fotografia erano confluiti i diversi generi di raffigurazione del corpo espressivo: il nudo, il ritratto ambientato e d'atmosfera, lo studio della dinamica e il *tableau vivant* che già nella produzione artistica vittoriana aveva fatto emergere il potenziale dell'immagine allestita. Qui il ritmo dell'azione rallenta senza però diventare posa: sia per l'espressività dei gesti che per la durata della visione, il quadro, pur lavorando sull'immobilità, resta vivente. E le persone vengono riprese con la logica, la tecnica e la strategia con cui si riproducono le opere d'arte, in particolare scultoree. Quando ad agire davanti all'obiettivo sono i danzatori moderni, professionisti del movimento e dell'espressione, portatori di un ritmo e di un linguaggio propri, la fotografia vi si rapporta come a un'opera d'arte vivente. Antoine Bourdelle e Auguste Rodin, due scultori particolarmente interessati alla danza, parlano di Duncan come di un fregio animato e di un'opera d'arte che si scolpisce dall'interno. Lo stesso Rodin prende la parola nella polemica scaturita da *L'après-midi d'un faune* di Nižinskj definendo la coreografia una vera e propria lezione d'arte. Questi scultori, come Hoffman – che negli anni della sua formazione aveva fatto parte dello stesso ambiente – rivestono un ruolo centrale nel dialogo tra danza e fotografia, considerando questi nuovi linguaggi portatori di nuova linfa alla cultura moderna.¹¹ Non è forse un caso che – se si escludono gli esperimenti dei cronofotografi tardo-ottocenteschi – uno dei primi studi fotografici del movimento di danza porti la firma del collaboratore di Rodin, autore delle

10. Cfr. S. MARENZI, *L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, «Focales», 2019, 3, pp. 1-12.

11. Rimando a *Immagini di danza*, cit., per l'analisi dei rapporti tra scultura, danza e fotografia nei primi decenni del Novecento e per la ricca bibliografia relativa all'interesse di Bourdelle e Rodin verso l'arte coreutica (che spesso prendono a modello delle loro opere) e il mezzo fotografico (di cui fanno un uso consapevole per reinterpretare i propri lavori).

stampe esposte nella grande mostra dello scultore a place de l'Alma dove le fotografie proponevano scorci e illuminazioni delle opere esposte moltiplicandone l'efficacia. Il fotografo è Eugène Druet che, nello stesso periodo in cui riproduce i capolavori di Rodin (con cui collabora dal 1896 al 1903), riprende Loïe Fuller all'aperto fissando il grande disegno dei suoi teli che, grazie al movimento della *performer*, assumevano le forme più diverse. Alcuni anni dopo, nel 1910, il fotografo fissa le pose di alcuni interpreti dei Balletti russi per una serie di quadri di Jacques-Émile Blanche, nel cui giardino vengono prese le istantanee. Su commissione del pittore, Druet realizza delle fotografie inedite di Vaclav Nižinskj all'apice di uno dei prodigiosi salti che, insieme col suo carisma, la sua tecnica straordinaria, la sua ambiguità sessuale che si rifletteva nel binomio di grazia e potenza, lo stavano rendendo celebre in tutta Europa. La ripresa all'aperto, che fornisce ai danzatori lo spazio per correre e saltare, permette al fotografo di sfruttare la luce naturale e cogliere con rapidità il soggetto in dinamica. Druet, il fotografo delle sculture, si rivela abile con i corpi in movimento, in particolare riguardo al rapporto tra figura e sfondo, dove gli elementi del paesaggio possono interferire con i contorni della figura. Lo sfondo neutro è l'ideale per ottenere la massima definizione del disegno del danzatore ma all'aperto, se non si tendono grandi teli o si utilizzano muri di fondo per isolare le figure (come fa ad esempio Frédéric Boissonnas in alcuni scatti alle ritmiste di Jaques-Dalcroze),¹² l'unico sfondo compatto è il cielo, che obbliga il fotografo alle riprese dal basso e pone il problema del controllo della luce. I fotografi che agiscono in natura devono gestire questi aspetti mentre cercano di cogliere l'istante perfetto. Alcuni daranno prova di una straordinaria abilità in questo senso. Ad esempio, nel 1908 l'austriaco Rudolf Jobst aveva ripreso le sorelle Wiesenthal all'aperto in piena dinamica. In una fotografia di Grete in posa da menade, con la schiena arcuata, la testa riversa indietro e la gamba destra sbilanciata in avanti, è la gestione dei toni tra figura e sfondo a rendere ben leggibile l'azione fisica. L'abito scuro si disegna infatti sul bianco terreno assolato, su cui si proiettano anche l'ombra del corpo e la cascata di capelli sciolti, mentre la linea bianca del collo e del viso si disegnano sulla massa scura della lontana vegetazione in ombra e fuori fuoco. Tale equilibrio tra bianchi e neri è difficile da realizzare nella concitazione delle riprese ed è frutto di una accurata preparazione, di una scelta di spazi e di traiettorie, della costruzione di una scena su cui la danza si può manifestare. Questa istantanea di Jobst, scattata in un anno che possiamo considerare inaugurale della

12. Sul progetto di questo fotografo, testimone delle attività della scuola di ritmica ginevrina e di altre esperienze di danza, cfr. S. SILVESTRI, *Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 93-123.

vivace sperimentazione dell'area tedesca, figura in due repertori cruciali per la fotografia di danza.

Il primo è il libro *Der moderne Tanz* che Hans Brandenburg, uno dei primi autori del suo tempo a scrivere di danza, pubblica nel 1913. Oltre ai testi dove si forgia un linguaggio critico capace di tradurre in parole le nuove esperienze coreutiche, il volume include alcuni disegni e, raccolte in coda, una settantina di fotografie in cui i danzatori sono ripresi in movimento sia all'aperto, come nel caso degli scatti di Jobst, sia in studio, dove il noto ritrattista e massimo esponente del pittorialismo tedesco Hugo Erfurth li fa muovere davanti a un fondale bianco rivoluzionando l'immaginario della fotografia di danza. Gli scatti di Erfurth – che si interessa di danza proprio dal 1908, quando per primo riprende delle danzatrici in dinamica in interno con luce artificiale, e che nelle successive edizioni del volume di Brandenburg inserirà i numerosi sviluppi della sua ricerca – portano il movimento nel chiuso dello studio del fotografo, normalmente destinato ai ritratti. In opposizione alla ritrattistica del tempo, che esaltava l'immagine dell'interprete e del personaggio e giocava talvolta con il suo potere seduttivo, nelle foto di Erfurth i *performers* sono riconoscibili solo dalle didascalie e i loro corpi sono tradotti in masse sfumate e tracce espressive. Se già il pittorialismo aveva trasformato quelli che la fotografia commerciale considerava degli errori in elementi tecnico-stilistici propri della fotografia artistica (il fuoco morbido, il controluce), l'operazione di Erfurth amplia il vocabolario visivo di questa forma d'arte includendo il mosso come strumento di raffigurazione della danza e l'ombra come elemento espressivo dell'immagine. Dall'esperienza di questo professionista prenderà vita una linea di trasmissione sia per via della sua attività di insegnamento (che vedrà uscire dalla sua scuola fotografe di danza come Charlotte Rudolph e Nelly),¹³ sia per l'esempio di questi esperimenti presto assunti a modello della fotografia di nudo – dove le modelle iniziano a comporre lo spazio agendo come coreografe e danzatrici – e di danza – dove i *performers* imparano ad adattare i loro movimenti agli spazi e ai tempi dello studio fotografico. Quest'ultima considerazione ci riporta alla fotografia di Jobst e al secondo repertorio in cui figura: la collezione privata di Arnold Genthe, che inizia a fotografare la danza proprio nel 1913, l'anno della prima edizione del libro di Brandenburg (che Genthe, tedesco, ha senz'altro letto). Tre anni dopo pubblica il fotolibro *The Book of the Dance* che raccoglie, oltre ad alcuni scatti all'aperto affini a quello di Jobst, molte fotografie scattate in interno sul modello degli scatti pionieristici di Erfurth. Rispetto alle fotografie di quest'ultimo ci sono delle differen-

13. Si veda S. MORASSUT, 'Tanzphotographie'. *La scuola tedesca*, ivi, pp. 125-169, a cui rimando anche per la vasta bibliografia sull'argomento.

ze, come lo sfondo nero invece che bianco su cui le braccia e le gambe nude delle danzatrici tracciano le linee della composizione dell'immagine; simile è invece l'uso del mosso che spesso coinvolge veli e abiti lasciando nitide altre parti del corpo. Genthe spazia dalla danza libera al balletto, dalle danze definite classiche (per l'ispirazione all'antico e l'uso del nudo) alle varie scuole americane, fino alle danze di origine folclorica.¹⁴ Sia nel libro che nella vasta produzione successiva, il fotografo dedica una attenzione particolare ai passaggi generazionali e alla consegna dei saperi della danza, riprendendo allieve e maestre e, in particolare con Isadora e le sue Isadorables, sperimentando soluzioni diverse quasi a poter distinguere la raffigurazione dell'espressione della danza da quella delle sue sorgenti.

In Germania la dimensione della scuola, che riguarda anche la trasmissione della fotografia come dimostrano le allieve di Erfurth, si concretizza nel fitto processo di filiazioni e fondazioni di nuovi stili: basti pensare a Mary Wigman, allieva di Rudolf Laban, e a Gret Palucca, allieva della Wigman e a sua volta fondatrice di una scuola. Le fotografe formate da Erfurth riprenderanno come lui sia le maestre sia le allieve portando nella fotografia di danza le estetiche più moderne, abbandonando ad esempio – come è il caso della Rudolph – la morbidezza dello stile pittorico del maestro, ma conservando l'elemento dell'ombra amplificato dalla formula del salto come tratto stilistico della danza della metà degli anni Venti.¹⁵ Proprio nel rapporto Rudolph-Palucca, come è noto coronato dalla collaborazione con Kandinskij che nel 1926 traduce alcune istantanee in segni astratti, trovano maturazione gli elementi che hanno caratterizzato la nascita e lo sviluppo di questa forma documentaria che è anche un linguaggio espressivo, su cui la Rudolph si esprimerà anche in termini di formulazione teorica. Nel 1929 e nel 1930 pubblica infatti due articoli dove individua le peculiarità della fotografia di danza che deve saper riprendere l'espressione della dinamica e distinguere i movimenti principali – che mostrano il talento tecnico e fisico dei danzatori – dai momenti di passaggio – che enfatizzano invece il loro talento poetico. Oltre al movimento, il fotografo di danza deve saper raffigurare lo spazio che si modella in base al disegno del corpo del *performer*; deve valorizzare i tessuti dei costumi, che hanno un forte valore espressivo sia per la loro consistenza che per la lucentezza; e deve scattare durante la danza, perché la posa o il gesto simulato compromettono l'espressione.

14. Cfr. S. MARENZI, *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe*, ivi, pp. 171-217.

15. Si veda su questo S. FRANCO, *Salti e scatti. L'immagine dell'«Ausdruckstanz» fra storia e fotografia*, «Engramma», 2017, 150, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261 (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

Deve ritrarre il danzatore come una forma plastica che agisce nello spazio.¹⁶

Meno di dieci anni dopo, ma riferendosi a esperienze precedenti, anche Genthe scriverà degli aspetti tecnici della fotografia di danza, dedicando alcune pagine della sua autobiografia al confronto tra fotografia e scultura nell'ottica della raffigurazione del movimento. Come lo scultore, il fotografo deve privilegiare quei momenti che conservano il gesto precedente e contengono già quello successivo. Deve leggere il movimento assorbito nel corpo oltre a cogliere quello sprigionato. Anche qui, la presenza del *performer* è intesa come presenza espressiva e come forma plastica. Gli stili fotografici di Genthe e Rudolph sono molto diversi, ma i principi individuati nell'osservazione continuativa della danza sono gli stessi e sono riconoscibili anche nell'opera di altri fotografi. La dimensione plastica, insieme con la ricerca di un ritmo che possa accordare la pratica fotografica con lo sviluppo della danza, è ad esempio molto evidente nelle fotografie scattate nel 1912 da Adolph de Meyer alla coreografia d'esordio di Nižinskij, *L'après-midi d'un faune*, quella sorta di immagine prolungata dove le danzatrici riproducevano un antico fregio muovendosi lentamente e conservando le torsioni dei loro corpi visti in parte frontalmente e in parte di profilo. De Meyer aveva potuto riprendere il balletto in una situazione rarissima: né di prove (le fotografie mostrano una illuminazione diversa da quella teatrale), né in studio (l'ampio spazio fa pensare al palcoscenico e lo sfondo alla scenografia di Léon Bakst ritoccata dal fotografo fino a diventare astratta), molto da vicino (il fauno appare in primo piano e le ninfe frammentate, riprese in dettaglio, come i resti di antiche sculture).¹⁷

De Meyer era legato al movimento americano della Foto-secessione, che dalla sua fondazione nel 1902 aveva promosso la fotografia artistica in America, rigenerato le istanze del pittorialismo di matrice inglese e stabilito forti legami con i protagonisti dell'arte moderna europea. Anche dopo lo scioglimento del 1917, membri e sottogruppi del movimento continueranno, fino agli anni Venti, a promuovere il pittorialismo non solo come stile fotografico ma anche come cultura dell'immagine. Ed è in tale cultura che prolifera la fotografia di danza americana. Ne è un esempio l'avventura di Clarence H.

16. I due saggi della Rudolph sono tradotti in italiano in appendice al saggio di R. GUARINO, *Palucca, Rudolph, Kandinskij. Il tempo di un colloquio e l'immagine come forma del movimento*, in *La scena dell'immagine*, a cura di S. GERACI, R. G. e S. MARENZI, Roma, Officina edizioni, 2019, pp. 115-130, a cui rimando anche per i disegni di Kandinskij. Dello stesso autore si veda il contributo dedicato alla circolazione delle immagini nell'ambito della cultura tedesca del corpo: *Il visibile e il vivente. Fotografia, ginnastica e movimento espressivo nei libri della Körperkultur intorno al 1920*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 75-97.

17. Mi sono occupata di questo progetto in *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e storia», n.s. XXVIII, 2014, 35, pp. 35-59.

White, fuoriuscito della Foto-secessione e diventato poi animatore di scuole e di gruppi. Nel 1915 «Platinum Print», la rivista di cui è ispiratore diretta dal suo allievo Edward R. Dickson, dedica alla danza un numero speciale. Vi pubblicano fotografi che, al di là delle immagini incluse nel numero, hanno firmato collaborazioni importanti. Lo stesso White, che aveva fotografato le Larson Dancers nei loro esperimenti di *performances* liturgiche e la canadese Maud Allan, celebre per la sua scandalosa *Salomé*; Karl Struss, che nel 1916 a New York avrebbe ripreso Nižinskj nella sua ultima tournée con i Balletti russi e Adolph Bolm, in esperimenti di riprese cinematografiche; Edward R. Dickson, che nel 1921 darà alle stampe l'antologia *Poems of the Dance*, illustrata con sue fotografie di danzatrici in natura; Alvin Langdon Coburn, autore a Londra nel 1916 delle fotografie del progetto di William Butler Yeats che ha coinvolto, tra gli altri, il giapponese Michio Ito nell'allestimento del dramma *nō At the Hawk's Well*.¹⁸ Ito, che durante la guerra si stabilisce in America, passa anche davanti a quella 'camera meravigliosa' che è la macchina fotografica di Genthe. Figura infatti tra le centinaia di *performers* che il fotografo riprende dopo la pubblicazione di *The Book of the Dance*, realizzando le migliaia di lastre oggi visibili nella Genthe Collection della Library of Congress.¹⁹ Una vera enciclopedia viva della danza, oltre che la fondazione di un genere che vedrà straordinari sviluppi in America con le collaborazioni tra Marta Swope e il New York City Ballet, tra James Klosty e Merce Cunningham, tra Barbara Morgan e Martha Graham, tra Lois Greenfield e la Parsons Dance Company. Tutte queste immagini, insieme con quelle di fotografi di altre aree come Trude Fleischmann, Arthur Kales, Soichi Sunami, Alexey Brodovitch, Paul Himmel, Chris Nash, Eikoh Hosoe (solo per citare i maggiori rappresentanti di diverse epoche e culture), hanno trasformato la percezione e la memoria dell'arte coreutica, e costellano quella storia ancora da scrivere che è la storia della fotografia di danza.

3. Lo studio della fotografia di danza: problemi ed esercizi di metodo

Accade spesso nei primi decenni del Novecento che la fotografia, quando non è caratterizzata da una ambizione artistica e dalla relativa rivendicazione di autorialità, ponga dei problemi di attribuzione. Talvolta, come è il caso

18. A questi fotografi ho dedicato *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in *La scena dell'immagine*, cit., pp. 79-113.

19. La Genthe Collection, in gran parte digitalizzata, è consultabile sul sito <https://www.loc.gov/pictures/collection/agc/> (ultimo accesso: 13 marzo 2021).

di alcune fotografie di Nižinskij in *Le spectre de la rose*, lo studioso si trova di fronte a copie della stessa immagine che portano firme diverse e che corrispondono di volta in volta all'autore dello scatto (Auguste Bert, addetto alla promozione delle prime stagioni parigine del Balletti russi), allo stampatore (Roosen, subentrato nella nuova proprietà che con lo studio di Bert aveva acquistato anche i negativi e i relativi diritti di riproduzione)²⁰ o addirittura ad altri fotografi legati da accordi di esclusiva con i teatri toccati dalle tournées (Mishkin, che nel passaggio americano del danzatore russo usa le immagini scattate anni prima a Parigi grazie a un accordo tra gli impresari).

La fotografia artistica pone problemi diversi (ad esempio di non conformità tra il negativo e la stampa spesso frutto di montaggi e manipolazioni), ma partecipa alla complessità dell'utilizzo delle fotografie come documenti della storia della danza, laddove talvolta è la danza stessa a denunciare la ricorrenza di formule rappresentative e di figure che migrano da un terreno culturale all'altro. In questa prospettiva uno studio della fotografia di danza dovrebbe saper mantenere il doppio sguardo che percepisce l'immagine come diaframma tra due mondi e come luogo dell'incontro tra la cultura visiva e quella performativa.

Quello di Nižinskij è uno dei casi esemplari per individuare le peculiarità delle fonti fotografiche della storia della danza. Il danzatore è stato oggetto sia di grandi campagne promozionali che di raffinati progetti artistici. È stato ripreso dai fotografi di teatro attivi in molte capitali europee e americane incaricati di ritrarlo nei panni e nelle pose dei suoi personaggi, di cui il patrimonio fotografico (condensato nei pochissimi anni della sua attività) fornisce un repertorio ricco di ricorrenze e differenze. Inoltre, la sua figura – come quelle di Pavlova e di Duncan – ha ossessionato l'immaginazione di tanti artisti del suo tempo che hanno voluto trattenere la sua danza in disegni, quadri e sculture servendosi spesso delle istantanee come passaggi intermedi utili ad arrestare il movimento ma anche a impegnare l'interprete (praticamente inafferrabile, tanto che i ritrattisti lo riprendono più spesso in posa nei camerini o nei corridoi dei teatri che nei loro studi attrezzati) per il minor tempo possibile. Su di lui nasce una iconografia specifica nella quale confluiscono la sua effigie artistica e quella pubblica, spesso organizzate dalla regia di Djagilev che, in qualità di impresario, creatore e direttore artistico dei Balletti russi, cura in ogni dettaglio la diffusione dell'immagine dei suoi interpreti più acclamati.

Diverso è il caso di Isadora Duncan, la cui figura è tanto centrale da farsi spesso, nell'iconografia primonovecentesca, allegoria stessa dell'arte coreuti-

20. Cfr. C. BARBERO, *Les premiers photographes des Ballets russes à Paris. Auguste Bert et Charles Gerschel*, in *Les Ballets russes*, a cura di M. AUCLAIR e P. VIDAL, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, pp. 129-136.

ca. La sua esperienza tutta orientata verso l'affermazione artistica della danza e l'emancipazione dal codice del balletto accademico la proietta in un circuito parallelo a quello delle grandi compagnie. L'uso della fotografia commerciale è molto limitato e si assiste a una strategia promozionale basata sulle opere d'arte: disegni soprattutto e – come abbiamo visto nel caso di Steichen e Genthe – anche fotografie, ma di quei fotografi che conducono a loro volta una battaglia culturale per l'affermazione artistica del loro mezzo espressivo. Duncan è autrice di tutti gli aspetti della sua esperienza, dalla tecnica di danza ai metodi pedagogici, dalla creazione degli spettacoli alla loro circolazione, dagli aspetti artistici a quelli legati alla comunicazione. È lei stessa, attraverso l'alleanza con artisti e intellettuali, a creare l'immagine di sé, scegliendo i testimoni ma anche le tecniche e gli stili a cui consegnare la sua figura e farla riverberare nello spazio e nel tempo.

Anche su Anna Pavlova nasce una iconografia specifica e anche lei, come accennato, si fa regista della sua immagine, che si moltiplica e migra attraverso diversi supporti e tecniche. Fotografie che diventano elementi grafici sempre più stilizzati fino a farsi motivi decorativi di copertine e pagine di periodici; immagini in pose di danza che diventano le matrici di posture e atteggiamenti che debordano dall'alfabeto gestuale del balletto e si fanno portatrici di grazia nel ritratto di giovani donne borghesi. Passi che si fanno tracce grafiche dove è sempre riconoscibile il soggetto, anche in mancanza di qualunque elemento che lo identifichi.

Mentre l'iconografia di Nižinskij è molto studiata (e può essere paragonata a quella delle sue celebri interpretazioni nelle versioni di altri danzatori che ne hanno ereditato il repertorio),²¹ quella di Pavlova non è stata oggetto di studi dedicati e costituisce un osservatorio ideale per individuare le aberrazioni dell'uso della fotografia come fonte oggettiva, automatica, anonima. È il caso di un famoso libretto uscito nel 1981 col titolo *Anna Pavlova. A Photographic Essay*, che ricostruisce la biografia artistica e personale della grande ballerina attraverso una selezione di fotografie tratte dalla Pavlova Collection del Museum of London.²² Di nessuna immagine figura il nome dell'autore.

21. Si vedano ad es. i contributi di J.-M. POURVOYEUR: *Nijinsky et ses photographes*, in *Nijinsky. «Un dieu danse à travers moi»*, catalogo della mostra a cura del Musée-galerie de la Seita (Paris, 15 dicembre 1989-17 febbraio 1990), Paris, Musée-galerie de la Seita, 1989, pp. 9-13; *Images de Nijinsky en 1910 dans la danse siamoise des «Orientales»*, in *Écrits sur Nijinsky*, a cura di F. STANCIUREISS e J.-M. P., Paris, Chiron, 1992, pp. 31-55. Un'altra mostra importante è stata quella al Musée d'Orsay, anche per i contributi raccolti nel catalogo: *Nijinsky 1889-1950*, a cura di M. KAHANE (Paris, 23 ottobre 2000-18 febbraio 2001), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2000.

22. A cura di J.C. BELL, London, Her Majesty's Stationery Office-Museum of London, 1981.

Le didascalie riportano una breve descrizione del soggetto (spesso irrilevante vista l'evidenza che pongono le immagini) e la data. Questo libretto costituisce solo un esempio, peraltro piuttosto datato e come sempre condizionato dalla tipologia dell'archivio da cui provengono le immagini (un museo che conserva costumi e oggetti di scena rispetto ai quali le fotografie costituiscono un apparato documentario secondario). Malgrado queste peculiarità, il caso è emblematico proprio perché relativo a un soggetto tanto celebre da sovrastare l'interesse verso i processi produttivi e materiali del documento: autore, scopo, destinazione, tecnica. Eppure il 'saggio fotografico' su Anna Pavlova, con i suoi limiti e delle ingenuità ancora non del tutto superate negli studi di danza, rivela il potere della quantità. Vedere tante immagini diverse della stessa danzatrice in panni borghesi e di scena, in posa e in azione, da sola o con partner e maestri, in vacanza e in tournée, trasforma la percezione dell'osservatore che costruisce la sua immagine di Pavlova, la sua sintesi. E riconosce la creazione di clichés figurativi generali basati sull'esperienza di una singola *performer*. Nello studio della fotografia di danza come linguaggio espressivo e campo di indagine, l'accostamento tra le immagini appare necessario quanto l'affondo sui singoli oggetti. Lo dimostrano le collezioni, gli accumuli, le gallerie. E gli atlanti.

Attorno a queste considerazioni, nel 2018 è nato un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza in collaborazione tra il DAMS dell'Università di Roma Tre e Officine Fotografiche Roma. Uno dei principali progetti che caratterizza le sue attività è la creazione di un atlante della fotografia di danza,²³ un progetto *in progress* che ha visto diverse fasi di realizzazione in forma di laboratori, mostre, conferenze-spettacolo, installazioni *site-specific*, libri, seminari, allestimenti multimediali. L'ultimo evento a cui il gruppo ha dato vita²⁴ ospitava le proiezioni dei pannelli finora realizzati (figg. 1-8), comprensivi di riferimenti testuali e di tavole di approfondimento sugli aspetti salienti dei vari temi af-

23. Lavorano all'atlante da me coordinato Giordana Citti (docente di camera oscura a Officine Fotografiche, dopo una formazione professionale come fotografa e una laurea triennale in Storia dell'arte, frequenta attualmente il corso di studi Conservazione e restauro dei beni culturali presso l'Università di Roma Tor Vergata), Francesca Pietrisanti (collaboratrice di Officine Fotografiche, è esperta di cultura visiva e di storia della fotografia ed è laureanda magistrale in Storia dell'arte presso l'Università di Roma La Sapienza) e Simona Silvestri (impegnata in progetti creativi che utilizzano varie tecniche grafiche e in una sperimentazione di danza al seguito della *performer* Alessandra Cristiani, è laureata magistrale al DAMS di Roma Tre).

24. L'allestimento ha assunto la forma di un laboratorio di ricerca negli spazi della Lupa a Tuscania (18-22 agosto 2021) con conclusiva conferenza-spettacolo e discussione pubblica sul metodo di lavoro e sulle pratiche di studio e creazione. Una documentazione dell'evento è disponibile alla pagina <https://www.fotografiaedanza.it/gallery/2/> (ultimo accesso: 13 ottobre 2021).

frontanti (l'antico, il ritmo, il nudo, l'osservazione del movimento al confine tra arte e scienza), ed esponeva alcuni sciami di immagini che costituiscono il preludio a nuovi possibili percorsi di ricerca. Le immagini – scaricate da archivi digitali e stampate in piccolo formato inizialmente rovesciate a terra fino a coprire quasi completamente le tavole della grande sala teatrale che ospitava il laboratorio – si sono via via addensate in gruppi portatori di nuovi indizi seguendo diverse logiche di accostamento: tematico, morfologico, cronologico, stilistico (sia in termini di danza che di fotografia). Basati quindi sui processi di attrazione o di repulsione delle immagini (di cui vengono identificati autore e soggetto), gli sciami o coaguli visualizzavano tematiche centrali come la migrazione e moltiplicazione della figura che appare nei casi di sovraesposizione di un personaggio (il pannello in questione era proprio dedicato ad Anna Pavlova) fino a rendere la sua percezione instabile, sfasata, come fuori registro tra le tante raffigurazioni. In secondo luogo il problema della posa, considerata artificiale e spesso antitetica alla raffigurazione della danza ma che proprio nel linguaggio coreutico si connota come gesto espressivo al confine tra immobilità e movimento, e diventa problematico se letto attraverso la prospettiva della pittura e della scultura (spesso usate come modello sia dell'immagine fotografica sia della danza).

Un altro tema apparso con chiarezza dall'accostamento di immagini (in questo caso tutti primi piani di danzatori) è la relazione tra *performer* e fotografo, che può essere più o meno esplicita in base alla direzione dello sguardo del soggetto e di conseguenza può contestualizzare o astrarre la presenza del *performer* oscillando tra le categorie del ritratto e della foto di danza. Ancora, dal dispiegamento visivo è affiorata la gamma delle varie tecniche fotografiche che riprendono la danza attraverso la registrazione della scia o la frammentazione dell'azione, l'esposizione multipla, la serie. Infine, il rapporto tra corpo e spazio – che nell'inquadratura si traduce nei codici che regolano la relazione tra figura e sfondo – e l'uso espressivo della luce e delle ombre, che sia in teatro sia in fotografia (e nel cinema, che esula dalla nostra indagine) sperimenta proprio in quegli anni diverse possibilità.

E poi il montaggio, a cui non è dedicato un singolo approfondimento ma che costituisce il principio e il problema dell'atlante, direzionandone la lettura e amplificando il potere della visione simultanea molto diversa da quella successiva, che contribuisce alla percezione di una tessitura di cui è necessario seguire le singole traiettorie (studiando i casi specifici incontrati nelle fasi di accumulo delle immagini) e osservare i punti di intersezione (individuando le zone ad alta densità dove si configura il problema della sopravvivenza della danza nell'immagine fotografica).

Obiettivo del gruppo di ricerca è dunque da un lato ricostruire collaborazioni, incontri, biografie e percorsi di autori e soggetti, precisare le situa-

zioni e i contesti, analizzare le tecniche, gli scopi, i metodi, le destinazioni, le modalità di circolazione delle immagini prodotte. E dall'altro raccogliere le immagini provenienti da vari mondi, lavorare sulla quantità oltre che sulla qualità, registrare continuità e fratture nella raffigurazione della danza nei diversi contesti, evidenziare le ricorrenze, le formule, le migrazioni di forme sia quando queste coinvolgono il corpo che quando riguardano la figura, avvertire gli sconfinamenti in altri generi, confrontare le tecniche. Consapevole di una tradizione di studi che ha osservato gli stessi elementi nell'arte del passato e nei ritorni delle formule rappresentative in diverse epoche,²⁵ l'atlante viene qui utilizzato come strategia di correlazione non solo tra generi di danza e di fotografia diversi tra loro, ma anche tra fenomeni situati in diverse zone del tempo e della storia, della cultura del corpo e della storia dell'arte. Un esercizio di metodo che produce oggetti visivi oltre a contributi di studio, nel tentativo di osservare e risvegliare l'energia del corpo vivente sigillata nelle forme delle fotografie di danza.

25. Faccio riferimento agli studi di e su Aby Warburg, che costituiscono un orizzonte imprescindibile per le indagini sull'iconografia del teatro e della danza.



Figg. 1-4. Quattro esempi di tavole dell'atlante della fotografia di danza dedicate alle formule del fregio e dei veli nel quadro dell'influenza dell'antico sulla danza moderna (1 e 2, realizzate da Samantha Marenzi), al nudo espressivo ripreso in interno (3, di Francesca Pietrisanti) e alla raffigurazione del ritmo (4, di Simona Silvestri). Per la visione delle tavole complete delle loro evoluzioni e dei crediti delle immagini che le compongono si veda la galleria sul sito <https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/>.

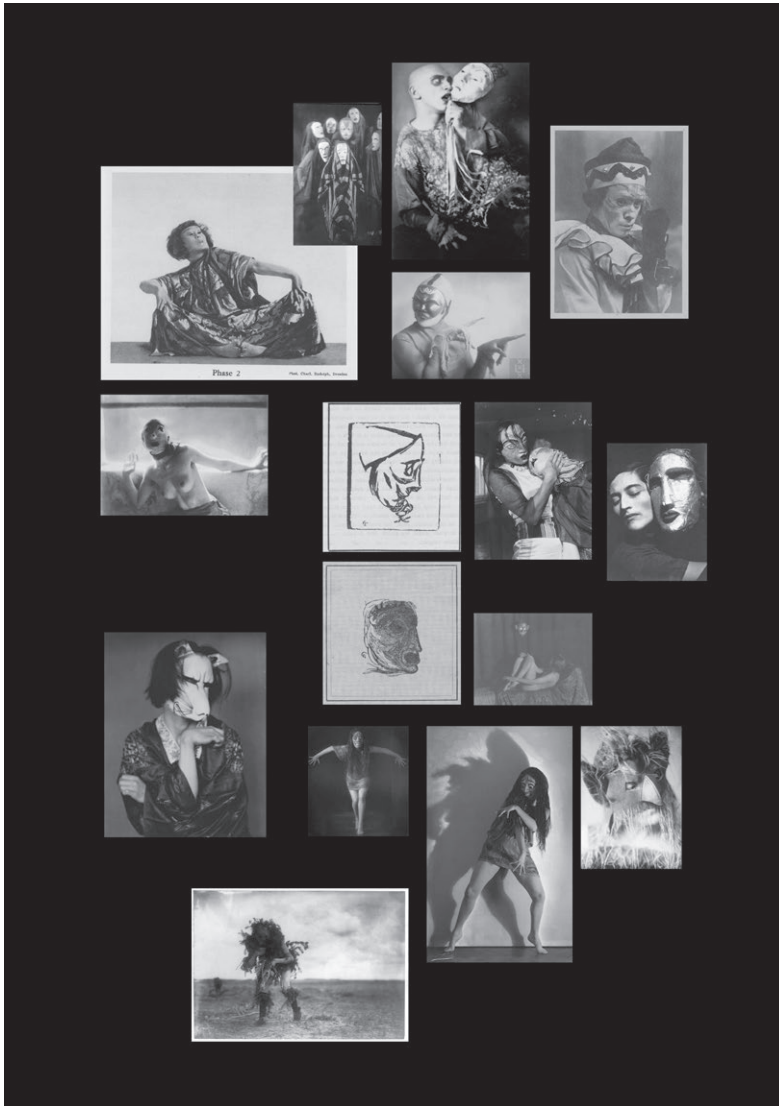


Fig. 5. Tavola dell'atlante della fotografia di danza realizzata da Simona Silvestri come parte dell'indagine sulle alterazioni della coscienza e sulla trasformazione della figura, in questo caso attraverso l'utilizzo di maschere da parte dei *performers*. Vi figurano fotografie di Charlotte Rudolf e Ursula Richter a Mary Wigman, di Rolf Mahrenholz a Harald Kreutzberg, del Dover Street Studio a Vaclav Nizinskij, di Hanna Elkan a Gertrud Leistikow, di Alvin Langdon Coburn a Michio Ito, di Rudolf Koppiz a Hedy Pfundmayr, di Edward S. Curtis alla danza di un navajo, e poi studi a *performers* sconosciuti di Adolf de Meyer, Germaine Krull, Gyula Pap e Albert Henning, uno scatto anonimo a Hélène Vanel, e i disegni e le grafiche di Ellen Thesleff e Edward Gordon Craig per la rivista «The Mask».

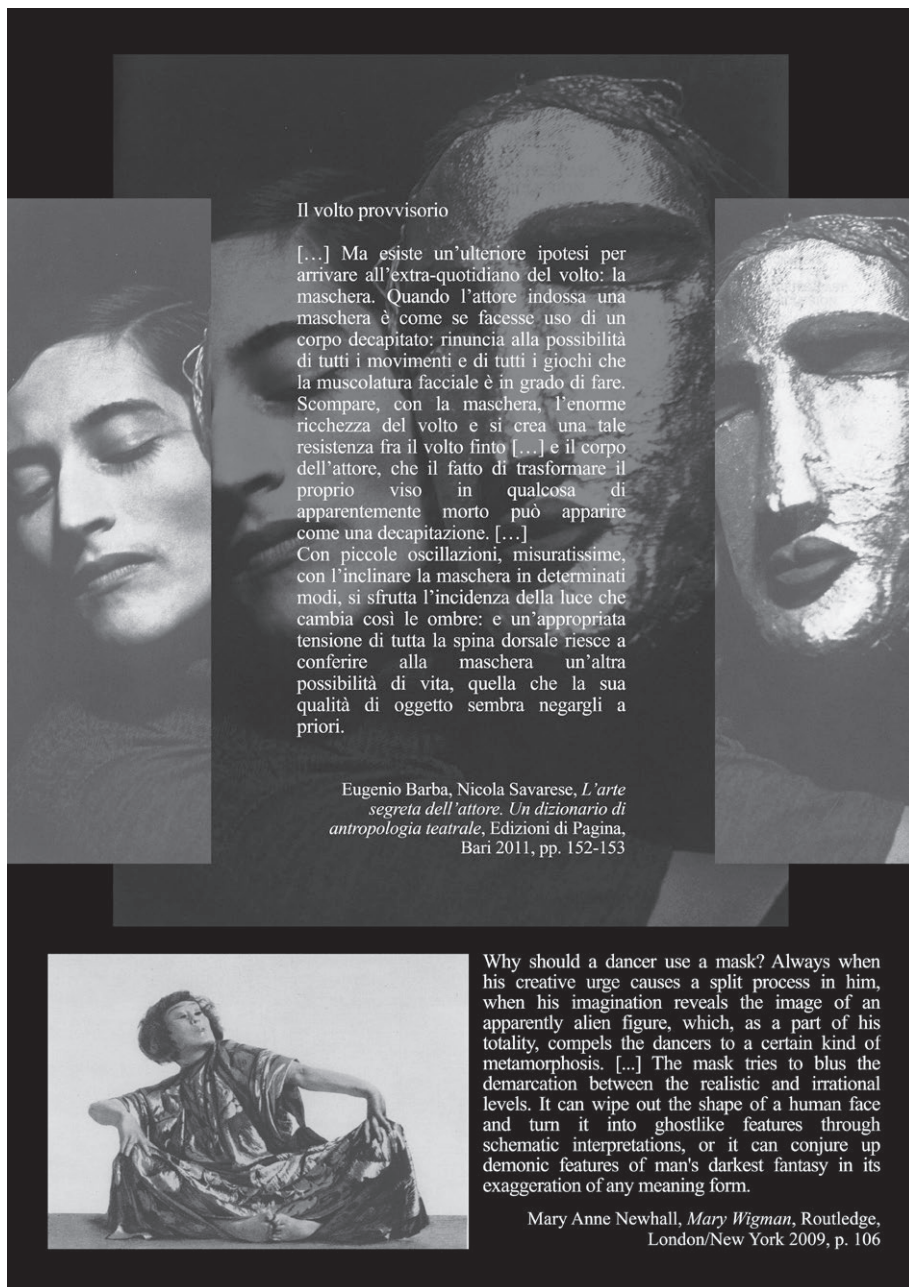


Fig. 6. Simona Silvestri, evoluzione della tavola sulla maschera. Ogni tema dell'atlante si sviluppa in diverse tavole ciascuna delle quali vede una serie di evoluzioni in cui le immagini sono messe in relazione, oltre che tra di loro, con i testi intesi come documenti o testi di studio.

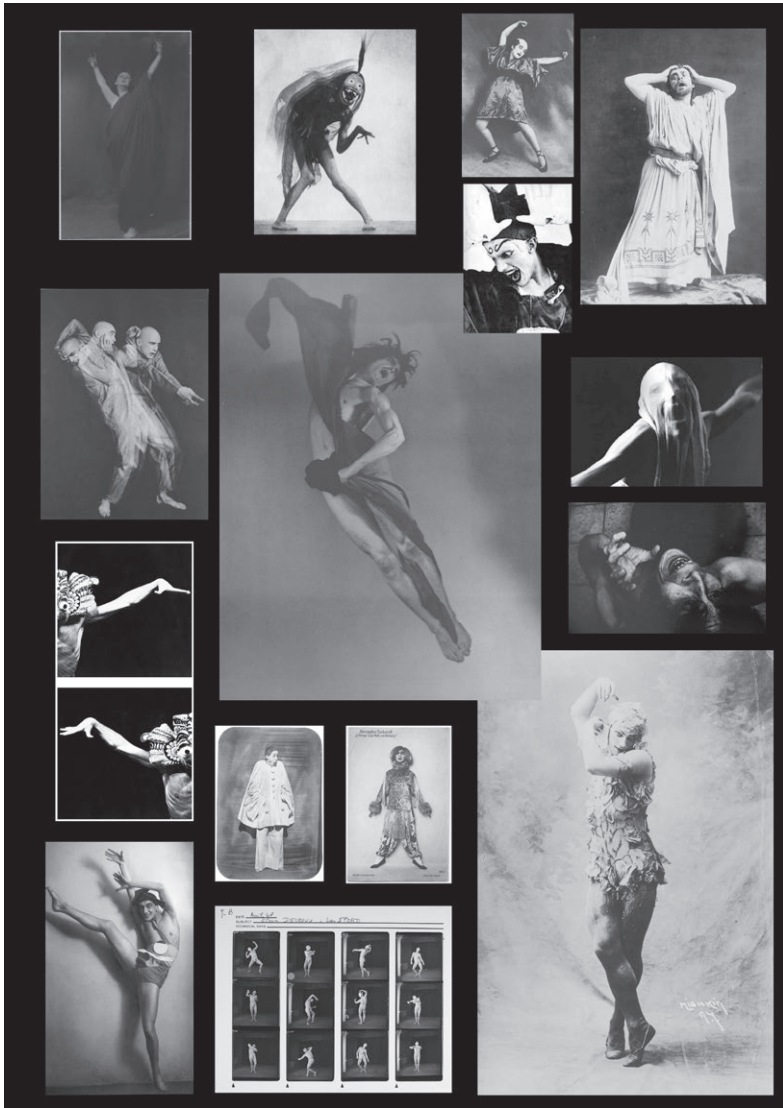


Fig. 7. Tavola dell'atlante della fotografia di danza realizzata da Giordana Citti come parte dell'indagine sugli studi scientifici e artistici legati all'espressione, dove confluiscono gli esperimenti sulla fisiologia e sulle emozioni entrando nel terreno dell'arte dell'attore e di quella coreutica. Vi figurano fotografie di Arnold Genthe a Isadora Duncan, di Eiko Hosoe a Kazuo Ōno, di Maurizio Buscarino a Francisco Copello, di Napoleon Sarony a Mounet-Sully, di Maurice Goldberg a Harald Kreutzberg, di Nikolaj Sviscov-Paola a Aleksandr Rumnev, di Nadar a Jean-Charles Deburau, dell'Atelier Holdt ad Alexander Sakharoff, di Etienne Bertrand Weill a Etienne Decroux, di Auguste Bert a Vaclav Nižinskij, e poi di William Mortensen, Marcel Imsab d e di autori sconosciuti a Valeska Gert e altri performers ignoti.

Siamo allenati a dissimulare tramite le parole e le inflessioni di voce e l'espressione facciale. Ma gli atteggiamenti e i movimenti del corpo dicono la verità, e questa verità sarebbe qualche volta sconcertante, se l'esecutore di questi movimenti sapesse ciò che attraverso di essi rivela. [...] Delsarte ci aiuta a capire che il corpo è uno strumento d'espressione. Ogni persona che lavora con degli attrezzi deve conoscere come usarli, e la danza si differenzia da ogni altra arte per questo motivo: l'attrezzo del danzatore è lui stesso, e non è stato costruito da un altro artigiano. [...] Il corpo deve essere allenato per diventare uno strumento di espressione artistica, e deve essere costantemente accordato, così che sia sempre pronto per rispondere. Il danzare dipende dalla coordinazione tra corpo e mente; e il danzatore deve essere nella condizione per cui tutti i muscoli, immediatamente e in modo chiaro, obbediscano agli ordini del cervello.

Ted Shawn, *Dobbiamo danzare*, traduzione e cura di Alessio Fabbro e Stefano Tomassini, Gremese, Roma 2008, pp. 83-99 (ed. or. 1946)

Ted Shawn, *Ogni più piccolo movimento. François Delsarte e la danza*, cura e traduzione di Elena Randi, Dino Audino editore, Roma 2018, p. 94 (ed. or. 1954)

Ma quando avanziamo fino al passo successivo della legge della sequenza di Delsarte - «Fai sì che l'atteggiamento del corpo preannunci» ciò che il gesto renderà poi manifesto – allora entriamo veramente in un campo controverso. Ci sono stati periodi nella *modern dance* in cui i danzatori sostenevano con fervore che il volto dovesse essere una maschera totalmente priva di espressione; e ve ne sono ancora che credono nella faccia imperturbabile, in base alla tesi che il resto del corpo dev'essere capace di esprimere qualunque cosa, deve trasmettere tutto il contenuto e il significato della danza. Prima di tutto, il volto è una parte del corpo, e una parte importantissima sotto il profilo espressivo. È vero che alcune danze apprezzabili sono tali da non avere necessità di grandi cambiamenti dell'espressione facciale, ma, anche se non c'è bisogno che essa effettui modifiche veloci, deve comunque trasmettere la qualità o il significato complessivo di tutta la coreografia.

“La pantomima è un valido principio espressivo nella danza – ogni movimento, provocato da un'esigenza emotiva, ritmicamente organizzato nel tempo e nello spazio ha il diritto di essere chiamato danza”. In ragione di ciò il ballerino deve impossessarsi della “tecnica interiore” dell'attore. [...] Meno gesti insensati, e più “recitazione” ci saranno, tanto meglio sarà costruita la parte esteriore della danza. La rinascita dell'arte coreografica sarà possibile solo grazie a questa nuova danza che si basa essenzialmente sulla tecnica interiore dell'artista, sulla sua capacità di coinvolgere emotivamente lo spettatore. [...] Nella danza la pantomima ha assunto un ruolo fondamentale; non è più un pretesto, una semplice pausa che consente ai ballerini di riposarsi tra una danza e l'altra, ma è l'arte dell'espressione, il cuore della danza, è ciò che consente di comunicare il proprio mondo interiore.

In principio era il corpo. L'Arte del Movimento a Mosca negli Anni Venti, a cura di Nicoletta Misler, Electa, Milano 1999, p. 83



Fig. 8. Giordana Citti, evoluzione della tavola sull'espressione facciale dei performers.

GIULIA TADDEO

DANZE E DANZATRICI NELLA STAMPA ITALIANA:
IL CASO DI «SCENA ILLUSTRATA» (1910)

1. *Strenne, fascicoli e numeri speciali: danza, stampa e immagine in Italia tra Ottocento e Novecento*

La narrazione che, all'alba del Novecento, il giornalismo italiano riserva alla danza attraverso la parola scritta e, soprattutto, mediante la componente iconografica, è indagata in questo articolo grazie all'esempio del numero speciale sulla danza della rivista fiorentina «Scena illustrata», dato alle stampe nel dicembre del 1910. Riccamente corredato di incisioni e fotografie che spaziavano dalla riproduzione di opere d'arte (come ritratti di danzatrici o rappresentazioni di scene di ballo) agli scatti che ritraevano, essenzialmente con finalità pubblicitarie, divi e dive del momento, il fascicolo era sorretto altresì da un apparato testuale dal taglio piuttosto variegato (divagazioni poetiche, aneddoti sul passato, recensioni e commenti d'attualità) e costituiva un contributo insolito nel panorama giornalistico del tempo, ma certo non privo di antecedenti. Già nel corso dell'Ottocento, infatti, non era infrequente che, accanto ai consueti articoli d'appendice che commentavano gli spettacoli, i periodici (anche non specialistici) e le gazzette di settore pubblicassero inserti e numeri speciali consacrati all'arte di Tersicore. In particolare, questi testi erano riconducibili a due formati e funzioni culturali prevalenti, nei quali, seppur con finalità diverse, la componente iconografica ricopriva un ruolo di primo piano. Da un lato le strenne, alle quali anche il numero di «Scena illustrata» del Natale 1910¹ può forse essere accostato, vale a dire pubblicazioni lussuose che, com'era stato per la celebre «Strenna teatrale europea» (1838-1848) dell'erudi-

1. Sulla copertina del fascicolo campeggia la dicitura «Natale 1910», proprio a voler sottolineare la coincidenza con le festività natalizie. Una possibile analogia con la strenna può riguardare la tipologia e l'organizzazione dei contenuti, ma non l'aspetto della gratuità: la copertina del fascicolo analizzato, come era d'altronde consuetudine della rivista, non reca particolari indicazioni in tal senso, ma riporta in prima pagina condizioni e tariffe d'abbonamento.

to Francesco Regli, contenevano un «prezioso apparato di fregi e di litografie, destinate ai ceti più elevati della società interessata agli spettacoli teatrali».² Dall'altro lato i numeri speciali legati al debutto di spettacoli coreografici particolarmente attesi, come gli sfarzosi 'balli grandi' e le colossali 'azioni coreografiche' allestiti sul finire del secolo al teatro alla Scala di Milano,³ epicentro produttivo di una formula spettacolare incentrata su numerosi quadri scenici, imponenti masse umane, sorprendenti effetti scenografici, musiche roboanti e labili trame di significato spesso allegorico, attorno a cui era fiorita gran parte della pubblicistica sulla danza. In quest'ultimo caso le pubblicazioni, spesso prodotte da agenzie teatrali o da editori musicali direttamente coinvolti negli allestimenti,⁴ assolvevano un compito eminentemente pubblicitario, rispetto al quale era assolutamente necessario fare ricorso all'immagine, consistesse essa nella riproduzione (preferibilmente a colori su tavole fuori testo) dei figurini dei costumi o nel ritratto 'dal vero', secondo la dicitura che sovente accompagnava le illustrazioni, del dietro le quinte dell'evento.

Sul piano della componente iconografica, inoltre, vale la pena di suggerire che il 'ballo grande' – e con esso le forme di spettacolarità magniloquente e disimpegnata (come la *féerie*) che, proprio sul modello italiano, stavano prendendo corpo anche all'estero e soprattutto a Parigi – sembrava generare alcuni moduli rappresentativi ricorrenti, nei quali confluivano sia il rimando a quanto effettivamente accadeva sulla scena, sia le strategie di promozione condotte

2. R. FABRIS, *L'Ottocento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011, p. 187. Sempre rispetto alla pratica dei doni agli abbonati, giova forse ricordare che nel 1899 il «Corriere della Sera» faceva dono ai propri abbonati del testo di Gaston Vuillier ridotto e tradotto dal francese con l'aggiunta di un capitolo sulla coreografia italiana: *La danza. Riduzione dal francese con un capitolo aggiunto sulla coreografia italiana. Dono agli abbonati del Corriere della Sera*, Milano, Tipografia Corriere della Sera, 1899.

3. Fu l'*Excelsior* (1881) del coreografo milanese Luigi Manzotti su musiche di Romualdo Marenco a rappresentare la *summa* di questo genere coreografico. L'opera ottenne un rapidissimo successo planetario, divenendo oggetto di infinite riprese e rielaborazioni (compresa quella cinematografica del 1913) che la traghettarono fin nel pieno del Novecento. Per approfondimenti si veda *Excelsior*, a cura di F. PAPPACENA, Roma, Di Giacomo, 1998.

4. Su questo punto, Concetta Lo Iacono ha giustamente precisato come dietro alla produzione giornalistica sulla danza della fine dell'Ottocento si nascondesse spesso l'agente, specie quando era anche direttore di rivista: «sulle gazzette teatrali lo scopo – quasi sempre dichiarato – è quello di creare o distruggere la fama dell'artista iscritta o no all'agenzia di cui la rivista è espressione. I 'ritratti dal vero' [...] evidenziano delle ballerine il potenziale divistico rivelandone avvenenza fisica, *charme* e segreti d'alcova (e molte delle notizie sembrano diffuse a bella posta: non a caso nasce in quegli anni la pubblicità con il nome di *réclame*)» (C. LO IACONO, *Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del ballo 'Excelsior'*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*. Atti del convegno di studi [Roma, 10 dicembre 1999], a cura di F. PAPPACENA, «Chorégraphie», 2000, p. 127).

dai periodici (si pensi al caso de «Il teatro illustrato» dell'editore musicale Edoardo Sonzogno, attivissimo nell'esportare a Parigi musica e ballo italiani).⁵ Si trattava di illustrazioni che sintetizzavano, a beneficio del lettore, i momenti culminanti, o comunque meritevoli di maggiore interesse, dell'azione coreografica, così implicitamente svelando all'osservatore di oggi quali fossero gli elementi di maggior richiamo per il pubblico del tempo, sapientemente sottolineati dalla stampa. Ci si trova dunque di fronte a illustrazioni a tutta pagina o a *collage* che riuniscono scene fra loro assai diverse, in cui, secondo una sorta di montaggio cinematografico, maestose figurazioni di gruppo si alternano a scene d'assieme dominate dalla *performance* di una solista (ricorrente il modulo del corpo di ballo immobile disposto a semicerchio con al centro l'interprete colta nel pieno della propria variazione), cui si aggiungono primi piani che tentano di restituire le azioni di maggior pathos o medaglioni con l'effigie delle interpreti principali.

Dinanzi a simili antecedenti, la posizione di «Scena illustrata» risultava senza dubbio diversa, dato che, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, la rivista non era direttamente legata al mondo del teatro, ma abbracciava ambiti molteplici, progressivamente caratterizzandosi per l'attenzione ad argomenti quali il femminismo (vi collaboravano peraltro anche delle donne), le pratiche del corpo e della moda, le scienze umane e sociali, la storia (letta spesso in chiave aneddotica), i progressi della tecnica, le relazioni uomo-donna.

Sul piano dei discorsi giornalistici sulla danza, però, l'esempio di «Scena illustrata» del 1910 assume una sorta di posizione di cerniera,⁶ situandosi in un momento storico in cui, sostanzialmente esauritasi la stagione delle gazzette teatrali, un rinnovato assetto dell'industria giornalistica attribuiva alle arti dello spettacolo collocazioni e formati nuovi: a esse erano riservati, da una parte, lo spazio della recensione o dell'approfondimento sulla terza pagina dei quotidiani e, dall'altra, le forme più fluide dei periodici specializzati in teatro o in musica, ma non ancora, a quest'altezza cronologica, in danza. In questo quadro, che corrisponde storicamente anche a una profonda crisi creativa e pro-

5. Su Edoardo Sonzogno e i suoi rapporti con Parigi rimando al mio *Un regard sur la Ville Lumière. La danse italienne à Paris dans les colonnes de «Il teatro illustrato» (1880-1892)*, in *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, a cura di A. FABBRICATORE, Paris, Hermann, 2019, pp. 207-222.

6. A tal proposito, è utile notare che, sempre nel 1910, esce il volume *Le regine della danza nel secolo XIX* (Torino, Bocca) del marchese Gino Monaldi, che celebra le glorie di un'epoca ormai definitivamente conclusa, vale a dire quella delle grandi interpreti romantiche (a partire dalla 'luminosa' Maria Taglioni) dell'Ottocento. A detta dell'autore, infatti, i balli del suo tempo, a differenza di quanto accadeva nel secolo precedente, costituivano un «banale e procace divertimento ottico-ginnastico» (p. 5), del tutto privo della bellezza, della grazia e dell'armonia costitutive del balletto romantico.

duttiva del balletto italiano, la presenza della danza sulla stampa tende a farsi piuttosto rarefatta sia all'interno di recensioni e articoli di taglio culturale, sia rispetto alla componente iconografica. Tanto sulla stampa periodica quanto su quella quotidiana, infatti, bisognerà attendere almeno il primo dopoguerra per veder riemergere con una certa consistenza parole e immagini sull'argomento. In particolare, a partire dagli anni Venti la fotografia troverà uno spazio ampio sia sui quotidiani, sia, ovviamente, sui periodici di settore, che sempre più si goveranno dell'applicazione della tecnica del rotocalco. Come accadrà ad esempio nel caso della rivista teatrale «Comoedia»,⁷ sarà proprio l'immagine fotografica il luogo deputato per la danza (con un utilizzo massiccio della tecnica del *collage*), quasi che, attraverso l'ostensione del corpo danzante, la componente visiva potesse sostituire la parola, sempre fonte di problemi e imbarazzo, in Italia, quando applicata all'indicibile arte del movimento.⁸

In ogni caso, nella trattazione che la stampa dedica alle arti dello spettacolo è possibile scorgere dinamiche incrociate di potere e percezioni, portando alla luce elementi fondanti quali le relazioni fra il teatro come mondo produttivo e il sistema dell'informazione, la percezione dello spettacolo in relazione alle altre forme e manifestazioni della cultura, l'immagine dell'Italia che, anche attraverso il teatro, è possibile costruire e difendere nel confronto con l'estero. Intercettando questi aspetti in maniera peculiare, considerata anche la natura non specialistica della trattazione, il fascicolo del 1910 di «Scena illustrata» getta luce su un momento ancora marginale nella storiografia italiana della danza,⁹ proponendo una panoramica dell'arte coreica in cui, nell'accostamento talvolta superficiale di materiali e punti di vista, è interessante cogliere non tanto l'oggetto del discorso, quanto la 'voce' di colui che quel discorso produce, vale a dire una rivista in cui può vedersi riflessa una parte dell'Italia del tempo.

2. Un occhio puntato sulla scena del mondo: «Scena illustrata» (1884-1910)

Fondata nel 1884 dall'ingegner Pilade Pollazzi, «Scena illustrata» vede la luce a Firenze, città particolarmente attiva, tra Otto e Novecento, nel cam-

7. Per una panoramica sulla vicenda editoriale e sui contenuti di «Comoedia» rimando a *'Comoedia' e lo spettacolo italiano fra le due guerre*. Atti del convegno nazionale di studi (Chieti, 8 maggio 2013), a cura di M. BOCOLA, «Studi medievali e moderni», xvii, 2013, 2.

8. Per un approfondimento si veda G. TADDEO, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

9. Su questo punto si veda C. LO IACONO, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di E. CERVELLATI e G. TADDEO, Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 63-74.

po delle riviste culturali d'élite, spesso capaci di catalizzare le energie delle avanguardie e degli intellettuali più militanti: l'elenco, ovviamente parziale, annovera titoli noti come la storica e rigorosa «Nuova antologia» (1866), cui avrebbe fatto seguito l'estetismo di testate quali «Il marzocco» (1896-1932), «Leonardo» (1903-1907) e «Hermes» (1904-1906) – idealmente precedute dalla romana «Cronaca bizantina» (1881-1886), cui «Scena illustrata» deve non pochi motivi di ispirazione (soprattutto grafici) – nonché la nazionalista «Il regno» (1903-1906) e le più spregiudicate «La voce» (1908-1916), notoriamente legata ai nomi di Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, e «Lacerba» (1913-1915), importante tribuna del movimento futurista.

Rispetto a simili pubblicazioni, il profilo di «Scena illustrata» risulta non solo dichiaratamente meno elitario, ma anche nient'affatto comparabile sul piano dell'impegno intellettuale e della qualità degli esiti artistici e culturali. Il periodico di Pollazzi rimaneva infatti teso tra la volontà di offrire prodotti letterari edificanti, talvolta semi-amatoriali ma comunque variegati (poesie, novelle, elzeviri e divagazioni) e il desiderio di solleticare la curiosità del lettore grazie al rimando, apparentemente audace ma in essenza paternalistico, alle forme molteplici dell'attualità sociale, scientifica e di costume. In tal senso, allora, il modello giornalistico di riferimento non era costituito nemmeno dalle coeve riviste illustrate, ma dal cosiddetto 'magazzino' di metà Ottocento, coacervo di aneddoti (spesso a carattere storico), geografie folcloriche, letteratura più o meno spicciola e curiosità, il tutto finalizzato tanto a informare quanto, e soprattutto, a intrattenere il lettore attraverso viaggi immaginari attraverso il tempo, lo spazio e gli aspetti più singolari del mondo contemporaneo.

Un modello, quello del 'magazzino', evidentemente presente se, ancora nel 1908, «Scena illustrata» dichiarava proprio la volontà di distanziarsene e di affermare un più elevato grado di raffinatezza:

Eclettica ed attraente sempre, raffinata e sfarzosa in ogni sua pagina, redatta da letterati valenti, ornata da superbe illustrazioni, ogni giorno sempre più vibrante, sempre più moderna, non sarà mai il voluminoso, chiatto e spesso volgare magazzino, che richiede una settimana per essere letto, ma il fascicolo leggero, elegante, lussuoso, sempre più seducente, sempre più moderno, ansiosamente atteso in ogni quindicina, gelosamente conservato tanto sul tavolo da lavoro dell'uomo colto e di mondo, quanto nel salone della signora intellettuale, in attesa che la collezione, a fin d'anno, formi un magnifico volume, destinato a prender posto nel punto più in vista della biblioteca di famiglia.¹⁰

In questo quadro, il ruolo della componente iconografica risulta determinante non solo per comprendere l'identità culturale e il posizionamento sociale

10. «Scena illustrata», 1° gennaio 1908.

della rivista, ma anche per cogliere, al di là della vocazione colta e aristocratica rivendicata a più riprese, le strategie di promozione e commercializzazione che, quasi con tratti di cultura di massa, «Scena illustrata» finisce per mettere in campo proprio mediante illustrazioni e fotografie. Come per altre riviste apparse nel corso dell'Ottocento, che nel titolo contenevano parole come 'illustrazione', 'emporio', 'diorama' o 'teatro',¹¹ anche «Scena illustrata» afferma già nel titolo la centralità dell'atto del vedere, conseguentemente indicando le modalità di fruizione del periodico stesso, fatto sì per essere letto ma, soprattutto, guardato. Partendo dunque da una campionatura della rivista dalla sua fondazione fino al 1910, cercherò di proporre alcune considerazioni di carattere generale che, naturalmente senza pretesa di esaustività, suggeriscano i principali orientamenti che connotano il ricorso alla componente iconografica da parte di «Scena illustrata», anche indicando gli elementi e i motivi quantitativamente più ricorrenti. Com'è stato giustamente rilevato, infatti, lo studio del rapporto fra riviste di teatro (ma provo ad ampliare il discorso anche al mio esempio, non squisitamente teatrale) e iconografia «comporta in primo luogo ricognizioni di carattere quantitativo, tendenti ad accertare la presenza, l'assenza, la quantità e la tipologia delle immagini»,¹² dal momento che questi aspetti possono essere rivelatori di strategie editoriali, orientamenti ideologici, fattori congiunturali o artistici che intervengono nella selezione e nel trattamento dell'apparato iconografico.

Se per almeno tutto il primo decennio di vita «Scena illustrata» propone ai lettori una grafica polverosa, composta di fregi floreali e appena vivificata da incisioni verosimilmente importate dall'estero, con la fine dell'Ottocento la rivista cambia aspetto, aprendosi all'*art nouveau* e facendo di questo mutamento estetico sia uno strumento di distinzione culturale, sia una strategia di commercializzazione. Nel primo quinquennio del Novecento, infatti, l'immagine modella la struttura della rivista, occupando l'intera copertina, trasformando le testatine in piccoli esempi d'artigianato artistico e, soprattutto, dispiegandosi nelle tavole a tutta pagina. Le tematiche più frequentemente suggerite dalle illustrazioni sono di carattere letterario, mitologico o allegorico, in ogni caso lontane da una realtà che queste immagini si guardano bene dal rievocare e, men che meno, dal ritrarre. In tal modo, si distaccano dalla tendenza imperante nella stampa illustrata tra Otto e Novecento secondo cui, come negli

11. A tal proposito, si potrebbe anche citare l'esempio della rivista torinese «Teatro universale», a proposito della quale, come ha di recente osservato Renzo Guardenti, «il termine teatro non deve ovviamente essere inteso nel suo significato letterale, quanto piuttosto come esposizione» (R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, CUE Press, 2020, p. 35).

12. Ivi, p. 33. V. anche il contributo dello stesso Guardenti in questo volume, alle pp. 11-28.

esempi celebri dell'«Illustrazione italiana» o della «Domenica del corriere», la componente visiva serviva prima di tutto a mostrare una sintesi accattivante e coinvolgente ('teatralizzata', potremmo aggiungere) dei fatti di cronaca e attualità. In questo senso «Scena illustrata» sembrava perseguire una strategia della distinzione, salvaguardando il carattere di evasione elegante che le era proprio e, parimenti, presentando le illustrazioni come opere d'arte di cui godere in sé, senza la garanzia e l'avallo di un referente esterno. Non mancavano, comunque, strategie attraverso cui vezzeggiare il lettore o titillarne l'immaginazione, come nel caso, da un lato, delle illustrazioni zuccherose e vagamente *kitsch* poste a corredo di testi poetici o, dall'altro, della presenza quantitativamente assai ricorrente del motivo del corpo femminile, un corpo spesso nudo, attraente e in movimento, dinamico, espressione di quella incoercibile vitalità della natura che, anche nel liberty italiano, vedeva nella donna una creatura cangiante, al contempo ninfa, sirena e madre terra.

A partire da questo assetto complessivo, è allora possibile riflettere sulla presenza della fotografia all'interno di «Scena illustrata» e sul tipo di relazione che, negli anni a ridosso del 1910, essa intrattiene con disegni e incisioni, assai più significativi, come s'è detto, in rapporto all'economia e alla strategia complessive della rivista. Sebbene, comprensibilmente, il ruolo riservato alla fotografia consista nell'avvicinarsi all'attualità e trasportarla nello spazio della pagina, mi pare però che «Scena illustrata» non tenda verso una (del tutto utopica) riproduzione o documentazione del reale, ma cerchi piuttosto di interporre un esplicito filtro interpretativo fra l'immagine fotografica e la pagina che la ospita.

Ciò può accadere quando il primo piano fotografico sembra proposto come strumento per lo studio delle espressioni umane, disponendo una successione di ritratti espressivi come se fossero la parabola fotografica di un'emozione, il diagramma visivo di uno stato d'animo osservato con attitudine scientifica. E poco importa se a essere ritratta, nel novembre 1905,¹³ è un'attrice in piena ascesa come Lyda Borelli, di cui si propone un *collage* fotografico (intitolato *Al-larme ingiustificato*) che la mostra nell'atto di leggere una lettera, dapprima con apprensione e, finalmente, rasserenandosi: pubblicato anche altrove,¹⁴ in «Scena illustrata» questo contributo fotografico non menziona affatto il nome della Borelli (che ricopriva già il ruolo di prima attrice giovane nella compagnia di Virgilio Talli), ma sembra concentrare tutta l'attenzione su quel nucleo di contenuto che la sequenza delle immagini esplicita e drammatizza.

13. Cfr. «Scena illustrata», 15 novembre 1905.

14. Il volume *Il teatro di Lyda Borelli*, a cura di M.I. BIGGI e M. ZANNONI, Firenze, Alinari, 2017, p. 27, riporta la riproduzione di un ritaglio di giornale, senza testata e senza data, in cui compare il medesimo *collage* accompagnato dal titolo *Una alarma infundada por Lyda Borelli*. Questo titolo è inoltre corredato di un occhiello che recita: *Los gestos de las grandes artistas*.

Ma ancora, la mano forte della rivista si avverte nel trattamento della veste grafica: l'immagine fotografica è spesso inserita in sfondi e cornici decorative *art nouveau* che la inglobano quasi smorzandone la fragranza, come se l'eleganza fiorita dell'illustrazione volesse affinare la materia grezza del dato reale che, per quanto elaborato, ogni fotografia conserva in sé. Se queste considerazioni sulla componente fotografica parrebbero in linea con quanto affermato circa le complessive strategie identitarie e promozionali della rivista, sono tuttavia rimandati a uno studio successivo l'individuazione e l'approfondimento di eventuali ragioni pratiche, nonché economiche, alla base di questa relativa marginalità della fotografia in «Scena illustrata»; ciò anche in considerazione del fatto che essa usciva in una città, Firenze, che sin dalla fine dell'Ottocento – ad esempio nella prima Esposizione italiana di fotografia del 1887 – si era posta in prima linea nel sostegno e nella produzione teorica attorno a quest'arte, ospitando ormai studi importanti e affermati, primo fra tutti quello dei fratelli Alinari, il più antico e prestigioso fra gli atelier fotografici italiani dell'Ottocento.

3. *Un fascicolo-esposizione: il numero sulla danza del 1910*

La prevalenza dell'illustrazione rispetto alla fotografia che ho indicato come tratto caratteristico delle politiche editoriali condotte da «Scena illustrata» si rintraccia anche nel numero sulla danza del 1910. Nel fascicolo, infatti, prevalgono le pagine caratterizzate da incisioni, anche colorate, spesso riproducenti opere d'arte di soggetto coreico oggi ben note, come, giusto per fare qualche esempio, i dipinti settecenteschi di Nicholas Lancret dedicati al rondò, al minuetto e alla danzatrice Marie Sallé, l'acquatinta di John Boydell raffigurante la riproduzione londinese del 1797 del *Médée et Jason* di Jean-Georges Noverre, fino al dipinto di scuola francese del XVI secolo raffigurante i festeggiamenti danzati in onore del matrimonio fra Margherita di Lorena e il duca di Joyeuse del 1581 (in occasione del quale, come si sa, fu rappresentato il *Ballet comique de la reine*, poi riconosciuto dalla storiografia come uno dei primi esempi di *ballet de cour*). Visto l'ormai fiorente mercato della fotografia d'arte, si potrebbe ravvisare qui una scelta anti-fotografica da parte della rivista, quasi a voler preservare e valorizzare (anche tramite il colore) il carattere artigianale, pittorico, nonché implicitamente colto dell'illustrazione e, parimenti, a voler marcare la differenza fra passato e presente, quest'ultimo oggetto, come vedremo, di immagini fotografiche che comunque non risultano realizzate espressamente per il periodico. Incisioni (ma anche disegni) e fotografie, arte antica e arte moderna e, in un certo senso, arte colta e arte popolare si contendono lo spazio della pagina, in una coesistenza di alto e basso che è caratteristica di

«Scena illustrata» ma si rintraccia con forza anche nelle pratiche della danza di questi anni, in Italia e altrove.

Al fine di analizzare la componente fotografica del fascicolo è opportuno interrogarsi su quale potesse essere la ‘funzione’ di una pubblicazione di questo tipo la cui uscita, coincidendo con il Natale, rimaneva comunque fuori dall’ordinario: perché, dunque, scegliere proprio la danza? Perché proporre un argomento al quale, su «Scena illustrata», erano tutto sommato riservate apparizioni sporadiche, spesso legate alla menzione di bizzarre *performances* all’ultima moda (quasi sempre straniere), ma non certo un discorso continuativo? Alla base di questa scelta potrebbe semplicemente collocarsi la volontà di raccogliere, in una confezione graficamente attraente, un campionario di immagini graziose e seducenti aventi quasi esclusivamente per oggetto gradevoli corpi femminili in movimento (e s’è detto dell’importanza che, sul piano iconografico, il dinamismo della figura femminile rivestiva da tempo sulle pagine della rivista). Un altro stimolo, però, proviene forse dall’attualità, dato che il fascicolo potrebbe anche costituire una risposta a quello che, da circa un anno, si era imposto come il grande fenomeno ballettistico internazionale: l’arrivo in Europa dei Ballets russes di Sergej Djagilev, prossimi peraltro a giungere anche in Italia,¹⁵ cui è dedicato un lunghissimo articolo – il più ampio, in effetti, di tutto il numero – che commenta la seconda stagione parigina della compagnia. Si tratta di un testo verosimilmente frutto di informazioni di seconda mano e significativamente posto alla fine del fascicolo, quasi a ribadire l’attualità dell’argomento dopo una serie di contributi che, invero senza seguire un criterio cronologico, avevano accostato le biografie romanzate di Marie Sallé e Maria Taglioni ai *collage* fotografici dedicati alle interpreti del momento (tra cui Isadora Duncan, Loïe Fuller – presente attraverso un manifesto delle Folies Bergère – Ida Rubinstein e Cléo de Merode); la panoramica erudita sulla danza nella storia dell’arte al commento moralizzante sui coevi balli di società (come le danze *apache*); la rievocazione melensa delle danze del passato alle foto a tutta pagina della divina Anna Pavlova, stella, per l’appunto, dei Ballets russes. Proprio rispetto alla compagnia di Djagilev, vale poi la pena di indicare che, coerentemente a quanto vedremo in seguito, i protagonisti maschili sono menzionati solo di sfuggita all’interno dell’articolo e non occupano una posizione di primo piano nemmeno rispetto alla componente fotografica: i due celebri ritratti di Vaclav Nižinskij e Michail Fokin dello studio parigino Bert

15. Per una dettagliata rassegna della ricezione italiana dei Ballets russes si veda E. EGIZI, *La compagnia dei Balletti russi di Djagilev in Italia*, in *L’anticipo italiano: fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di M. SCHINO et al., «Teatro e storia», n.s., xxii, 2008, 29, pp. 123-148.

che corredano il testo scivolano, modesti nelle dimensioni, in fondo alla pagina, presenza forse perturbante in una rivista che tendeva a concentrarsi – e crogiolarsi – nella contemplazione del corpo femminile, qui minacciata anche dalla palese omoerotizzazione¹⁶ dell'immagine di Nižinskij.

Tornando però alle funzioni e, soprattutto, all'atteggiamento che «Scena illustrata» sembra assumere nei riguardi della danza, non mi pare peregrina l'ipotesi che questo numero speciale mirasse anche a fornire una sorta di rassegna o, diciamo così, di ideale 'esposizione universale' dell'argomento. Quello delle esposizioni, d'altronde, costituiva un fenomeno socio-culturale di primo piano nell'Europa di questi anni, nel quale, come è stato dimostrato a proposito delle manifestazioni parigine, la danza costituiva una presenza centrale:¹⁷ questi eventi si costruivano a partire da precise politiche dello sguardo che, anche in sintonia con la nascente regia teatrale, disegnavano un progetto di fruizione all'interno del quale le percezioni del visitatore erano oggetto di una sapiente drammaturgia. Fermo restando il carattere composito, stratificato e non compiutamente organico di «Scena illustrata», è forse possibile leggere il numero speciale sulla danza come una sorta di immaginario percorso espositivo nell'ambito del quale il lettore-spettatore (dacché, con il progressivo utilizzo dell'immagine all'interno della stampa, il ruolo di spettatore sembra diventare prevalente) è sottoposto a una molteplicità di stimoli visivi: composte nella forma nel *collage* o dispiegate sull'intera pagina, le immagini si accumulano qui in quello che, a mio avviso significativamente, appare come un 'eccesso' di corpi, una sovrabbondanza di pose, cenni, scheletri di movimento. Ancor più significativo e curioso che ciò accada in Italia, un paese affetto da tempo da una crisi creativa e produttiva importante in fatto di danza, segnato dall'emigrazione di tanti talenti e, più in generale, bloccato in una condizione di provincialismo che lo avrebbe connotato ancora per molti anni. Che cosa significa, in questo contesto, parlare di – ma soprattutto mostrare la – danza attraverso l'immagine, specie fotografica? Quali le sue forme e funzioni? Cercherò di rispondere a queste domande procedendo per punti e, naturalmente, focalizzandomi sulla fotografia.

Un primo nodo problematico riguarda quella che definirei come una sorta

16. Cfr. L. GARAFOLA, *The Sexual Iconography of the Ballets Russes*, in *From Russia with Love. Costumes for the Ballets Russes 1909-1933*, catalogo della mostra a cura di R. LEONG e C. DIXON (Perth, 6 febbraio-5 aprile 1999; Canberra, 15 maggio-1 agosto 1999), Canberra, National Gallery of Australia, 1998, pp. 56-65. Sull'iconografia di Nižinskij si veda anche S. MARENZI, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf De Meyer*, «Teatro e storia», n.s., xxviii, 2014, 35, pp. 35-59.

17. Cfr. C. PALAZZOLO, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937: une fabrique du regard*, Paris, L'œil d'or, 2017.

di contraddizione fra parola e immagine che attraversa tutto il fascicolo, ma che si fa evidente sin dalla prima pagina. Qui, infatti, ci si accorge subito di come la parola, forma di espressione 'razionale', 'colta' e 'intellettuale' per eccellenza, sia impiegata per biasimare lo stato di decadenza in cui verserebbe l'arte della danza. Nell'editoriale di Pilade Pollazzi, infatti, si legge: «la danza odierna non è che un pretesto ad exhibitions di nudità e di rotondità. È semplicemente ed esclusivamente il trionfo della linea curva». ¹⁸ E più avanti si scaglia contro il «caffè-concerto, che scambiando l'istrionismo e l'acrobazia per arte, allettato da visioni afrodisiache, applaude problematichè beltà, trasudanti, nelle procaci, disordinate e facchinesche sgambettate». ¹⁹

Curioso però che la pagina accanto sia quasi interamente occupata dalla foto a figura intera, di taglio chiaramente commerciale, di un'artista che la storia della danza ha raccontato come una *self-made woman* anticonformista e cosmopolita, con velleità di regista: Natalia Trouhanowa, qui ritratta in una posa che vuole alludere, afferma una didascalia, alla danza dei sette veli di Salomé. ²⁰ La sorridente danzatrice, in piedi con una gamba allungata e incrociata davanti all'altra, protende il busto verso l'obiettivo fotografico; le braccia, spalancate, sorreggono un velo candido che arriva fino a terra, mentre un paio di calzari allacciati alla caviglia ornano i piedi e un corpetto composto di una stringata maglia di fili di pietre fa intravedere gran parte del torso, verosimilmente coperto di maglia rosa; una stoffa scura attorno ai fianchi, chiusa da un medaglione che cade sul pube, lascia infine le gambe totalmente scoperte (questo costume non sembrerebbe quello della produzione parigina della *Salomé* di Richard Strauss del 1907, che pure la vede protagonista, ma di quella di Antoine Mariotte, che debuttò al Théâtre de la Gaîté Lyrique il 22 aprile 1910). ²¹ Accanto al ruolo da *femme fatale* e all'abbigliamento che erotizza pe-

18. P. POLLAZZI, *La 'scena' alla 'danza'*, «Scena illustrata», Natale 1910 (numero speciale), p. 10.

19. Ibid.

20. Lo scatto era già apparso, con un'impostazione della pagina praticamente identica, sulla copertina interna di «Comoedia-illustré» del 15 maggio 1910. Quest'immagine rimandava a un doppio articolo, rispettivamente a firma «Mte Casalonga e Alb. Bertelin», nel quale si comparavano due diverse versioni di *Salomé*, quella allestita all'Opéra, con Mary Garden nei panni del personaggio eponimo, e quella, per l'appunto, con Natalia Trouhanowa. Sono certo interessanti le analogie che, rispetto all'integrazione tra fotografia e grafica, intercorrono fra la rivista francese e «Scena illustrata». Del tutto simile, inoltre, l'utilizzo delle fotografie in studio, di cui spesso si ritaglia la *silhouette* del soggetto che viene poi collocata, vivacizzandola, a corredo della parola scritta, ai margini o in mezzo alle colonne di testo. Più in generale, per il periodo considerato, sarebbe interessante intercettare le eventuali similitudini che, sul piano visivo, accomunano le riviste di teatro su scala europea.

21. Cfr. L. GARAFOLA, *The Pre-War Careers of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein*, in *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, pp. 148-170.

santemente il corpo esaltandone la vita e i fianchi (non si è d'altronde ancora esaurita, nel campo dell'abbigliamento, la moda della cosiddetta 'linea a s'), è però anche la *performance* della danzatrice di fronte all'obiettivo fotografico che contraddice le parole di Pollazzi.

Il corpo della Trouhanowa, se da un lato appare 'liberato' dalla divisa-feticcio (tutù e scarpette da punta) della ballerina classico-accademica, dall'altro può essere decisamente accostato a quello tipico della danzatrice di *music hall*, connotato, come afferma giustamente Alexandra Carter, da una 'frontalità' nei riguardi dello spettatore che non concerne solo la disposizione del corpo nello spazio, ma anche la postura della danzatrice nel suo complesso: nonostante la diagonale disegnata dalla gamba che, nella posa, si colloca davanti, spicca infatti l'apertura totale delle braccia e, spiralizzando il busto, l'ostensione-offerta del petto. Da notare poi lo sguardo che, per quanto non diretto in camera ma immerso nella contemplazione di un orizzonte lontano, pare comunque comunicare un senso di rilassatezza e accessibilità, certo rinforzato da quel sorriso che, anche sulla scena, costituiva un altro dispositivo di eroticizzazione: «displayed – ricorda ancora Carter – in every respect, to the audience she [la danzatrice] is conscious of that display and her “inane smile” is recognition of her function to please. She watches herself being watched». ²² A proposito di questa interpretazione di Salomé da parte della Trouhanowa si scrisse inoltre: «Trouhanowa was thus cast to interpret the “Dance of the Seven Veils”, the dancer seizing the erotic voyeurism (of the audience) to a new level. Wearing as little as possible, Trouhanowa was considered opulent, lascivious and infinitely troubling». ²³

Le considerazioni proposte a proposito dell'esempio di Natalia Trouhanowa possono in realtà estendersi a buona parte del fascicolo: la fotografia, infatti, sembra voler soddisfare un desiderio voyeuristico nei riguardi del corpo femminile che certo trovava nel lettore maschile il proprio interlocutore (e acquirente) privilegiato, ma che, forse, non doveva essere sentito come eccessivamente disturbante nemmeno dalle lettrici, probabilmente incuriosite da una modalità di gestione del corpo non necessariamente passiva e reificata ma potenzialmente alternativa a quella accettata socialmente, in Italia come altrove.

Quello della *femme fatale* non è l'unico modello di femminilità, né quella libera l'unica forma di danza richiamata da «Scena illustrata». Vanno ovviamente in un'altra direzione i due ritratti a pagina intera di Anna Pavlova, uno

22. A. CARTER, *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*, London, Routledge, 2005, p. 61.

23. C. ROWDEN, *Whose/Who's Salomé? Natalia Trouhanowa, a Dancing Diva*, in *Performing Salomé. Revealing Stories*, a cura di C. ROWDEN, London, Routledge, 2013, p. 76.

dei fenomeni del momento, stella dei Ballets russes qui presentata, però, attraverso immagini di qualche anno prima che la vedono nei panni di Kitri, protagonista del balletto di matrice ottocentesca *Don Chishotte*.²⁴ Questi ritratti propongono una femminilità sottile, filiforme e in un certo senso anche più ‘moderna’, più vicina cioè all’iconografia della ballerina classica che tenderà ad affermarsi a livello internazionale nei decenni successivi e che sempre più porterà in primo piano le linee allungate del corpo: si definiscono così i connotati di quella fotografia posata in abiti di scena che, per la danza, è non solo un vero e proprio genere, ma anche la tipologia di ritratto maggiormente (se non esclusivamente) praticata per le danzatrici. Soprattutto nella fotografia commerciale, infatti, il ritratto di danza tende a presentare tre elementi ricorrenti: quelli della figura intera, della posa e del costume, i quali rappresentano quasi l’indice del mestiere stesso del danzare e, forse, il marchio della sua alterità. Ci sono delle eccezioni naturalmente, come nel caso della stessa Pavlova²⁵ ma, a differenza di quanto accade per le attrici,²⁶ il ritratto della danzatrice, soprattutto in Italia, sconfina più difficilmente nella dimensione del privato, segno, naturalmente, dello scarso *appeal* mediatico di queste interpreti, apparentemente inchiodate all’ostensione sgargiante del proprio corpo in costume di scena.

Occorrerà approfondire in altra sede la questione; tuttavia mi pare che, nonostante la ripetitività dei moduli gestuali e figurativi della fotografia commerciale, sarebbe comunque stimolante riflettere sul valore e sugli utilizzi della posa di danza in questo ambito, se non altro per coglierne le connessioni con le sperimentazioni coreiche e fotografiche ‘colte’:²⁷ cosa rimane, ad esempio, della menade danzante incarnata da Isadora Duncan negli atteggiamenti e nelle *cambrures* di un’attrice-ballerina dell’Opéra-Comique come Regina Badet, disposti a *collage* su «Scena illustrata» con tanto di cornice grafica fatta di colonne doriche e motivi geometrici arcaici? Inoltre si potrebbe valutare l’impatto della fotografia commerciale sull’immaginario collettivo, su ciò che, a livello forse non del tutto conscio, si tende a pensare e riconoscere come danza nelle dif-

24. Uno di questi era già apparso nella serie *Haviland’s Series of Theatrical Protraits* su «The Illustrated London News» nell’aprile 1910.

25. Si pensi almeno agli splendidi ritratti di Alexander Bassano realizzati nella dimora londinese di Ivy House negli anni Venti, oggi custoditi alla National Portrait Gallery di Londra. Sono poi rimasti celebri gli scatti realizzati, nei giardini di Ivy House, in compagnia del cigno Jack, evidentemente richiamando uno dei brani simbolo nel repertorio di Pavlova, *La morte del cigno* (1907, coreografie di Michail Fokin).

26. Sulla fotografia d’attrice nell’Italia fra Otto e Novecento si veda M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L’immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano, Titivillus, 2018.

27. Su questo versante, sempre relativamente agli anni fra Otto e Novecento, rimando a S. MARENZI, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2018. Si veda anche il contributo della studiosa in questo volume, alle pp. 199-221.

ferenti epoche storiche. Oltre a indicare un mestiere, infatti, la posa di danza suggerisce stili e poetiche. Può essere la veste che, letteralmente, il danzatore indossa per dichiarare la propria appartenenza a un determinato orizzonte artistico; o ancora può corrispondere, da un lato, all'atto esteriore del 'mettersi in posa' mutuando moduli comportamentali preesistenti ma, dall'altro, può anche costituire l'esito di una condensazione, la *silhouette* in cui l'individualità dell'interprete si compone per poi debordare attraverso una figura inventata, cioè trovata, per esaltarne, contenendola, l'energia.

C'è un ultimo aspetto sul quale vorrei soffermarmi, vale a dire quello relativo alle assenze, a ciò che sembra mancare nella panoramica proposta da «Scena illustrata»: la danza (e la danzatrice) italiana da un lato;²⁸ la danza classico-accademica, con il relativo corollario iconografico della ballerina in tutù bianco (ma non necessariamente italiana), dall'altro. Si tratta di due aspetti a ben vedere interconnessi, legati evidentemente tanto al passato glorioso della danza italiana, che aveva visto proprio nella tecnica e nel balletto d'impianto classico-accademico le ragioni del proprio successo internazionale, quanto al suo presente. Un presente, come già accennato, connotato da difficoltà sostanziali che volevano dire sia mancato aggiornamento rispetto alle coeve sperimentazioni internazionali, sia crisi del balletto tradizionale e della sua formula spettacolare, certo profondamente mutata durante tutto il corso dell'Ottocento e ora smarrita tra difficoltà produttive e desiderio di novità, coerenza drammaturgica e qualità tecnica da parte del pubblico. Come l'Italia aveva un posto marginale nel panorama moderno della danza, nonché all'interno del documento qui in esame, così risultano quasi senza identità le ballerine classiche che occhieggiano solo in una mezza pagina del fascicolo, in foto di dimensioni ridotte che le colgono alla sbarra, di spalle, o mentre seguono attente la dimostrazione di un passo da parte di un maestro in completo elegante: *silhouettes* sbiadite,²⁹ ma che intercettano un momento storico in cui ninfe liberty e *femmes fatales* sembrano aver soppiantato, nella curiosità collettiva, la ballerina di Degas.

28. Unica eccezione, Carlotta Zambelli, danzatrice di formazione scaligera che lavorò quasi esclusivamente all'Opéra di Parigi, ma anche tra le ultime ballerine classiche italiane a riscuotere successi a San Pietroburgo. La sua immagine compare una sola volta in un medaglione che la incornicia mentre esegue una *arabesque*, inserito nel *collage* fotografico intitolato *Le grandi danzatrici moderne*.

29. Non manca comunque una piccola fotografia che mostra due danzatrici in tutù che si esercitano nel passo a due assieme ad altre due fanciulle *en travesti*. Quella del travestitismo femminile era prassi consolidata sia in Italia sia in Europa. In assenza di riferimenti interni alle immagini e di didascalie, mi è difficile stabilirne la provenienza, sebbene sia verosimile che giungessero dall'estero come gran parte del materiale fotografico del fascicolo.

Di questo tempo, «Scena illustrata» mi pare cogliere proprio la fragile transitorietà. La rivista va alla ricerca di una danza che non trova in Italia e che, anche dal punto di vista dell'approvvigionamento delle fotografie, sembra rintracciare prevalentemente a Parigi, ma prova (o finge di provare) a smorzarne la novità e l'eroticismo attraverso una parola infarcita di riferimenti letterari, rimbrotti moraleggianti e rimandi, spesso scorretti, all'attualità. Serpeggia in queste pagine un desiderio di vedere, di vedere il più possibile, ma ponendo comunque una distanza, un filtro casalingo e rassicurante che se da una parte allontana le immagini nuove, dall'altra fornisce una prospettiva per osservarle con ancor maggiore alacrità. Guardare, sì, ma non troppo direttamente. Guardare, ma infiocchettando e incorniciando. Guardare, irrimediabilmente, dalla provincia.

COSIMO CHIARELLI

UN TEATRO 'A BASSA DEFINIZIONE'.
ERNESTO BROD FOTOREPORTER
SUL *JOURNAL* «COMÆDIA»

Nella storia della fotografia di teatro si usa distinguere due momenti di svolta, strettamente connessi con l'evoluzione delle tecnologie e delle pratiche, del teatro come della fotografia. Il primo coincide con gli ultimi anni del XIX secolo quando la progressiva elettrificazione delle sale di spettacolo da una parte, e alcuni importanti progressi fotografici dall'altra come la disponibilità di lastre di maggiore sensibilità e l'introduzione della polvere di magnesio, permettono ai fotografi di uscire dai loro atelier per fotografare direttamente negli spazi teatrali, associando alla pratica fino ad allora pressoché esclusiva del ritratto d'attore e alle *mises en scène* posticce ricostruite in studio una visione più ampia e 'realistica' della scena, pur con forti limitazioni dovute a riprese in posa e in condizioni di illuminazione adattate.

Il secondo momento di svolta avviene alcuni decenni più tardi, quando, a partire almeno dagli anni Trenta del Novecento, ma ancora di più dal secondo dopoguerra, un'ulteriore riduzione dei dispositivi e delle pellicole, così come un cambiamento di estetica e di cultura, permettono l'introduzione di fotografie 'dal vivo', riprese direttamente nel corso della *performance*, con un supplemento di valore documentario, ma anche l'emergere di un nuovo 'sguardo d'autore'.

Intorno a questi due snodi cronologici, la storiografia sulla fotografia teatrale ha cominciato a costruire i propri capisaldi e i propri autori di riferimento,¹ tralasciando tuttavia di considerare la sostanziale continuità e l'intreccio denso

1. Il libro di Chantal Meyer-Plantureux, a oggi ancora l'unico tentativo di approccio sistematico alla fotografia di teatro, per quanto limitato alla realtà francese, si articola proprio sul prima e dopo il 1945 (C. MEYER-PLANTUREUX, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992). Una distinzione simile, sebbene più articolata nei contenuti, determina il criterio di separazione dei due recenti volumi monografici su *La photographie de scène en France* della «Revue d'histoire du théâtre», a cura di Arnaud Rykner (III, 2019, 283 e IV, 2019, 284).

di pratiche, di professionisti e di funzioni, nonché le molteplici forme di resistenze e anacronismi che accompagnano questo percorso.

Da una parte, infatti, come è evidente, la pratica del ritratto d'attore non si esaurisce con la fotografia di scena, ma al contrario attraversa questi momenti di snodo cominciando ad alimentare proprio in questi anni il nuovo fenomeno del divismo mediatico. Dall'altra parte, passato l'iniziale momento di entusiasmo per le nuove acquisizioni della fotografia teatrale che si riflette nella diffusione di pubblicazioni e programmi illustrati, la dimensione statica delle grandi vedute e la ripetizione di pose ingessate e stereotipe determina un graduale disinteresse verso questo genere di immagini e la ricerca di nuovi espedienti comunicativi.²

Ma soprattutto, fattore davvero determinante, la fine del XIX secolo coincide con un'altra importantissima innovazione tecnologica, ovvero l'introduzione del retino tipografico e della mezzatinta che permette la stampa diretta di fotografie insieme al testo, dando avvio alla grande rivoluzione delle riviste illustrate. In ambito teatrale, questo fenomeno determina una vera esplosione di periodici specializzati, nei quali trova spazio quasi naturalmente, e fin da subito, la novità della fotografia di scena, così come le altre tipologie di immagini legate al mondo dello spettacolo, alimentando un preciso mercato e una progressiva specializzazione di professionisti fotografi. Al contempo, tuttavia, la natura del supporto materiale della rivista impone una dinamica visiva nuova e un rapporto diverso con il lettore-spettatore, come aveva precocemente intuito Kracauer,³ che pone la fotografia riprodotta al centro di una tensione tra 'alta' e 'bassa definizione', per usare una terminologia di riferimento della teoria dei media.⁴

È in questo contesto che si inserisce la vicenda emblematica di Ernesto Brod, un fotografo oggi completamente dimenticato del quale ci restano pochissime informazioni biografiche, ma che risulta invece molto attivo anche come caricaturista nelle pagine di alcuni dei principali periodici francesi di teatro, e in particolare «Comœdia», nel corso del primo quarto del Novecento. La sua produzione fotografica, apparentemente amatoriale e di profilo minore rispetto a quella di altri più rinomati colleghi, rappresenta invece un esempio

2. Mi permetto di rinviare a questo proposito al mio articolo *Entre désir et résistance: illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle*, «European Drama and Performance Studies», II, 2014, 3, pp. 133-153.

3. Cfr. S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, pp. 111-129.

4. Mi riferisco naturalmente alla distinzione tra 'media caldi' e 'media freddi' introdotta da Marshall McLuhan in *Understanding Media*, pubblicato originariamente nel 1964, che appare in questo contesto particolarmente pregnante per comprendere l'evoluzione del linguaggio della fotografia, anche teatrale, durante il periodo considerato: M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Garzanti, 1986 (in partic. pp. 41-53).

di adattamento a una strategia più ampia di mediatizzazione del fatto teatrale nel quale la fotografia svolge una funzione fondamentale come strumento di interazione e sociabilità con il lettore.

1. *L'officina «Comœdia»*

Nel panorama della stampa illustrata specializzata di teatro dell'inizio del XX secolo, il giornale parigino «Comœdia» (1907-1937) rappresenta una fortunata eccezione, in ragione della sua larga diffusione, della sua longevità e soprattutto della sua periodicità, del tutto unica, di quotidiano.⁵ Fondato da Henri Desgrange (1865-1940) e diretto fino allo scoppio della prima guerra mondiale da Gaston de Pawlowski (1874-1933), il giornale presenta, in un formato grande in folio tipico dei quotidiani, l'attualità della vita teatrale, e in forma più ridotta anche quella artistica e letteraria, prevalentemente parigina, ma anche della provincia e straniera, servendosi della collaborazione di firme notevoli come Tristan Bernard, Jean Richepin, Emile Mas, o Willy, nonché di più giovani reporter ben introdotti nel mondo del teatro. Sia Desgrange che Pawlowski provengono dal settore apparentemente distante della stampa sportiva, il primo essendo stato il creatore del quotidiano «L'Auto», nonché grande ideatore del *Tour de France*, e il secondo il direttore del settimanale concorrente «Le Vélo». Per quanto questo legame possa apparire a un primo sguardo sorprendente, in realtà testimonia di una sostanziale porosità tra i generi ed è il segno di una più generale trasformazione in senso spettacolare della vita sociale metropolitana. Questa derivazione sportiva di «Comœdia» determina inoltre una impostazione innovativa del giornale, che si riflette anche nella sua componente visiva, in particolare per quanto riguarda l'uso della fotografia. Infatti, come ha giustamente sottolineato Thierry Gervais, è proprio nell'ambito della stampa periodica illustrata di argomento sportivo che si sperimentano nuove forme di fotoreportage di azione che entreranno successivamente nel linguaggio abituale della comunicazione visiva.⁶

5. Il quotidiano «Comœdia» è pubblicato ininterrottamente dal 1° ottobre 1907 al 6 agosto 1914. Sospeso a causa della prima guerra mondiale, riprende la pubblicazione il 1° ottobre 1919 fino al 1° gennaio 1937. Uno studio sistematico di questo prezioso universo di informazioni è stato avviato nell'ambito del Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT), diretto da Marco Consolini, Sophie Lucet e Romain Piana, attraverso la realizzazione di una serie di incontri scientifici, seminari e congressi che dovrebbe in breve concretizzarsi in una pubblicazione monografica.

6. Cfr. T. GERVAIS, *L'invention du magazine. La photographie mise en page dans 'La vie au grand air' (1898-1914)*, «Études photographiques», 2007, 20, pp. 50-67.

Benché meno (e peggio) illustrato di altri periodici dell'epoca, e più specificamente del suo proprio celebre supplemento patinato,⁷ «Comœdia» costituisce un terreno di studio emblematico per analizzare l'evoluzione della fotografia teatrale negli anni della sua prima affermazione. La continuità di committenze e le condizioni specifiche di lavoro permettono infatti la stabilizzazione professionale di un certo numero di fotografi, nonché la definizione di una relativa specializzazione funzionale, articolata tra ritratto d'attore, fotografia di scena e reportage di attualità.

Inoltre, su «Comœdia» la fotografia convive accanto ad altre forme di rappresentazione grafica, come il disegno e, soprattutto, la caricatura, creando interessanti combinazioni visuali a livello della messa in pagina.

La distribuzione dei ruoli fotografici è ben chiara fin dall'inizio della vita del quotidiano. Come suggerisce un editoriale già nel secondo numero, la produzione dei ritratti d'artista sarà affidata al celebre fotografo di moda Henri Manuel: «cet homme qui a fait de la photographie un art véritable et qui nous donnera désormais, ici, les meilleurs de ses travaux délicats, sous la forme de portraits d'artistes», mentre Maurice-Louis Branger «le vélocé reporter, et son équipe, fixeront sur la plaque, et comme au vol, l'actualité théâtrale qui passe».⁸

Si tratta di una scelta significativa, in particolare per quanto riguarda Branger, al quale è affidato ufficialmente il coordinamento del servizio fotografico del quotidiano, con tanto di carta intestata a suo nome. Si tratta infatti di un giovane ma già molto intraprendente fotoreporter, fondatore di Photopresse, una delle prime agenzie fotografiche di attualità, che spazia in modo sorprendentemente versatile dai fatti di cronaca, alla mondanità, alle competizioni sportive, fino agli eventi della cultura e della politica.

Sebbene nella pratica del quotidiano questa separazione di ruoli appaia più sfumata, anche per la presenza di altri fotografi e committenze specifiche, e la stessa presenza di Branger venga rapidamente ridimensionata, questa distinzione operativa orienta fin da subito la dinamica visiva di «Comœdia», alimentando una tensione tra un linguaggio alto, artistico ma più formale del ritratto d'attore, e uno più basso, mobile, veloce ma privo di una valenza estetica, della fotografia di attualità. Questa tensione sarà destinata ad acuirsi negli anni successivi, specialmente con la ripresa del giornale dopo l'interruzione della guerra, che rappresenta il primo vero banco di prova per il fotoreportage. Ma già nel corso del primo periodo del quotidiano tra questi due opposti modelli

7. Nato nel 1908 come supplemento quindicinale del quotidiano, «Comœdia illustré» avrà tuttavia una vita editoriale propria, contando comunque sulla solida struttura di collaboratori e di fotografi del quotidiano.

8. «Comœdia», 2 ottobre 1907, p. 4.

si apre uno spazio di sperimentazione di nuove forme espressive, nel quale si cimentano con l'apparecchio fotografico autori, come Ernesto Brod, che provengono dalla pratica amatoriale, ma che forse proprio per questo sono capaci di offrire uno sguardo originale e più efficace sulla realtà del teatro.

2. Ernesto Brod, 'l'ubiquiste'

Ernesto Brod è, come accennato, una figura completamente inedita per la storiografia fotografica. Il suo nome non appare in nessuno dei vari repertori di fotografi attivi nel periodo, né risulta iscritto ad alcuna società di professionisti o *fotoclub* fioriti all'inizio del secolo e sempre molto attivi nel reclutare praticanti. Inoltre, a eccezione delle fotografie pubblicate su «Comœdia» e su qualche altro periodico, non vi è traccia di sue immagini in collezioni pubbliche o private, né il suo archivio fotografico personale sembra essere sopravvissuto.

Qualche rara informazione in più risulta dalla sua attività di disegnatore e caricaturista, essendo menzionato tra i partecipanti dell'esposizione umoristica nazionale *Lo scorfano* di Napoli nel 1900 con tre soggetti: una caricatura di Ermete Zacconi, una di Ermete Novelli e un non meglio specificato 'bambinografo'.⁹ La sua densa attività di disegnatore è stata inoltre segnalata recentemente dallo storico Antal Bayer che ne ha sottolineato il contributo alla storia del fumetto ungherese.¹⁰ È soprattutto grazie alle preziose informazioni biografiche reperite dallo studioso ungherese che è possibile tentare di ricostruire l'intensa attività cosmopolita di Brod, che si svolge tra Italia, Francia e Ungheria.

Brod nasce a Torino nel 1872, probabilmente da una famiglia ebrea. Ancora giovane si trasferisce in Francia per assecondare la sua passione artistica e studiare pittura, ma rinuncia presto a queste ambizioni in favore di una attività di disegnatore satirico, che gli è certamente più congeniale e certamente più redditizia. È probabilmente la ricerca di nuove occasioni e possibilità che lo porta a trasferirsi verso la fine del secolo a Budapest, all'epoca capitale di una rinnovata e sfarzosa mondanità spettacolare, dove intraprende una pro-

9. Il riferimento è contenuto nel catalogo ufficiale della mostra '*Lo scorfano*', *esposizione umoristica di cultura e scultura*, Napoli, Aurelio Tocco, 1900, p. 17. Il Museo biblioteca del Burcardo di Roma conserva una copia originale della caricatura di Zacconi, pubblicata su un periodico in lingua magiara, con dedica autografa di Brod (Mat.Art.04-032). Una copia di questa immagine è presente anche nelle collezioni della Fondazione Giorgio Cini, *fondo Duse*, inv. 1190.

10. Si veda a questo proposito la scheda biografica su Brod, redatta da Antal Bayer dal sito dedicato alla caricatura ungherese: https://neroblanco.blog.hu/2021/03/18/magyar_rajzok_franzia_lapokban_6_brod_erno (ultimo accesso: 15 marzo 2021).

mettente collaborazione con alcune delle principali riviste locali. Con i suoi disegni contribuisce tra gli altri al «Magyar Figaró»: un sodalizio che prosegue con regolarità, anche se per corrispondenza, quando Brod decide di rientrare stabilmente a Parigi. Qui, mettendo rapidamente a frutto la sua passione per il teatro e la familiarità con gli artisti, avvia collaborazioni con diverse riviste illustrate quali «Le Rire», «Pages Folles», «Le Figaro», ma in modo particolare con il quotidiano «Comœdia». Di quest'ultimo risulta collaboratore regolare fin dai primi numeri, dapprima come disegnatore satirico e successivamente sempre più come fotografo di reportages, fino ad assumere, nel 1911, la responsabilità della sezione fotografica. Dopo l'interruzione delle pubblicazioni a causa della guerra, periodo nel quale intensifica la sua collaborazione con la rivista «La Rampe», la sua attività riprende normalmente fino al 1925. A partire da quella data il suo nome scompare dalla rivista e se ne perdono le tracce, probabilmente per via di un trasferimento in provincia, a Nizza, da dove molto occasionalmente invia fotografie. Intanto al giornale continuano a collaborare il figlio, omonimo, che riprende con minore fortuna il suo mestiere, e la figlia Helléna, che vi è citata come *graveur*.

La mancanza di riconoscimento critico e storiografico della figura di Ernesto Brod contrasta con la frequenza con la quale il suo nome ricorre sulle pagine di «Comœdia», non solo in quanto autore di disegni, caricature e fotografie, ma anche come vero e proprio personaggio, protagonista di aneddoti e avventure negli articoli di cronaca o di costume, oltre che come soggetto di ritratto (fig. 1). Definito di volta in volta *le brave Brod*, *l'excellent photographe*, *mon inseparable Brod*, il fotografo viene sempre presentato in questi articoli come un compagno insostituibile del cronista nelle scorribande nel dietro le quinte o nei ritrovi mondani della vita teatrale, sottolineando aspetti diversi della sua personalità. Alcuni aneddoti sono centrati sulla sua attitudine cosmopolita di uomo di mondo: come quando, all'arrivo della compagnia degli attori siciliani di Giovanni Grasso alla Gare de Lyon, nel 1908, la sua presenza e soprattutto la sua conoscenza delle lingue (e perfino del dialetto catanese) permettono di sollevare il cronista dalle formalità dell'incontro e di togliere d'impiccio l'artista italiano da una incresciosa situazione di biglietteria:

A six heures cinq, exactement le train entre en gare et mon ami Brod, le talentueux dessinateur de Comœdia me frappe sur l'épaule. Brod est là: je suis sauvé! Brod connaît, en effet, toutes les langues de l'univers. Il sait à coup sûr le patois sicilien. Brave Brod! Excellent Brod! Je lui secouai la main d'importance. Ah! les voilà! Un groupe d'Italiens que je n'avais pas aperçu se précipite. Je crie «Eccel!» (J'ai l'air de comprendre ce que je dis!) et nous suivons le mouvement. Vingt personnes environ, hommes et femmes, descendent d'un compartiment. «Giovanni. Giovanni!» s'exclame quelqu'un à mes côtés en désignant du doigt le célèbre acteur. Brod aborde ce dernier et – j'en

étais certain d'avance – lui souhaite la bienvenue en le plus pur dialecte qui soit parlé aux environs de Catane. Vous dire la surprise de l'ancien directeur du théâtre de Marionnettes serait chose impossible! Je m'efface modestement et laisse mon aimable collaborateur présenter à la Compagnie italienne les souhaits de Comœdia.

[...] Tout en causant, nous nous acheminions vers la sortie, lorsqu'un contrôleur arrête Giovanni Grasso et lui demande son billet. Grasso ne comprend pas, bien entendu, et continue son chemin. L'employé insiste. Grasso tend alors sa main gauche en réunissant l'extrémité de ses cinq doigts. (Ça veut dire, paraît-il, en Sicilien muet: «Que me voulez-vous?») Le contrôleur ignore les gestes familiers aux compatriotes de M. Nasi et réitère. «Gombagnia!» dit alors Grasso avec un sourire. Gombagnia (c'est Brod qui me l'explique) est le mot italien Compagnia déformé. Grasso voulait dire: «Je fais partie de la Compagnie; tous les billets ont été pris ensemble!». Mais le contrôleur impatienté et irrespectueux: «Je m'en f... de la Compagnie. Donnez-moi votre billet au trot. Qu'est-ce qui me dit que vous n'avez pas voyagé à l'œil?». Brod s'interpose alors ainsi qu'un Monsieur fort aimable qui offre même à Giovanni son ticket d'entrée sur la voie, en disant: «Je sais par où passer!». L'administrateur de la tournée, prévenu alors, remet les billets. Tout le monde sort. Enfin!¹¹

Altrove è invece la sua naturale simpatia per le classi sociali più umili e la solidarietà con le manovalanze meno in vista del teatro che gli valgono l'appellativo di «camarade».¹² Il più delle volte, tuttavia, è proprio la sua attività di fotografo che lo rende protagonista delle cronache, in primo luogo in ragione dell'armamentario ingombrante e rumoroso della sua attrezzatura:

Comme le temps pressait [...] je m'engouffrai en trombe dans l'escalier, flanqué de mon inséparable Brod, enchevêtré dans tout le harnachement de ses kodaks, de ses pieds pliants, de ses boîtes à plaques, et tout l'habituel tintamarre des expéditions de grand reportage.¹³

Il suo fiuto di paparazzo ante litteram che lo porta a scovare e fotografare di nascosto avvenimenti che avrebbero dovuto rimanere privati è un altro aspetto che viene spesso sottolineato, come nel caso delle nozze del noto attore Jean Coquelin. La cronaca di questo episodio, scritta da Romain de Jaive, è costruita alternando la descrizione degli eventi e la presentazione degli illustri invitati con le incursioni indiscrete del fotografo, e intreccia in modo indissolubile la narrazione testuale alla dimensione visuale, contribuendo a rendere presenti e significative per il lettore le due immagini pubblicate, decisamente di bassa qualità e di altrimenti difficile lettura (fig. 2):

11. «Comœdia», 8 gennaio 1908, p. 2 (articolo di Robert Oudot).

12. «Comœdia», 27 agosto 1908, p. 3 (articolo di Robert Oudot).

13. «Comœdia», 14 settembre 1908, p. 3 (articolo di Joe Bridge).

C'est hier après-midi qu'à la mairie de Neuilly M. Jean Coquelin convola en justes noces avec Mlle Blanche Miroir. Le jour et l'heure de la cérémonie avaient été tenus secrets; jusqu'à midi hier, les employés de la mairie ignoraient encore que ce serait à 2 heures un quart précises que le maire, M. Nortier, célébrerait le mariage des deux artistes. [...] Il n'est pas secret si bien gardé, que, l'on ne puisse découvrir: depuis huit jours nous savions à quoi nous en tenir...

[...] Mais voici qu'une auto arrive à toute vitesse. Un monsieur rasé, ganté de fauve, le haut de forme miroitant, la conduit avec dextérité; c'est M. Jean Coquelin lui-même, amenant dans son auto, Mlle Blanche Miroir et Mme Michel, qui descendent légères et souriantes, dès que le véhicule s'est arrêté. Jean Coquelin s'apprête à descendre à son tour, mais soudain il se cache le visage dans les mains et s'écrie: «Non, mille fois non! pas de photographe!!».

C'est l'ami Brod qui l'effraye ainsi, en braquant bravement son appareil; Jean Coquelin ne consent à descendre que si Brod rengaine son terrible engin. On frémit en songeant que si Brod ne s'était pas rendu au désir du fiancé, il aurait pu ne pas se marier.

[...] Mais les meilleures choses ont une fin. On se serre les mains, on se quitte. Et Brod qui attend sournoisement à la sortie, le passage des nouveaux époux, est très vexé de ne voir passer à portée de son objectif que M. Coquelin devisant avec M. Courteline. Il se venge d'ailleurs cruellement en prenant un superbe cliché.¹⁴

Infine, un'altra situazione ricorrente negli articoli è legata alla sua pratica estemporanea del ritratto, colta sul vivo, nel ridotto dei teatri. L'occasione in questo caso è data dalla prima de *La beffa* di Sam Benelli al Théâtre Sarah Bernhardt, alla quale il 3 marzo 1910 il giornale dà un grande risalto (le fotografie di scena sono in questo caso di Henri Manuel). Nella cronaca della serata redatta da Davin de Champclos, che segue la critica ufficiale, c'è spazio per un siparietto significativo dedicato al fotografo, alle prese con i ritratti dei due autori della pièce, Sam Benelli e Jean Richepin:

Cette bile, une fois épanchée, revenons à nos poètes.

Ils sont deux, le latin et le gaulois: M. Sem Benelli et M. Jean Richepin. Ce démon de Brod, ce cyclope tyrannique dont l'objectif constitue l'oeil unique et terrible, les a chambrés dans la loge de Maxudian.

Il les photographie, les pauvres! Il les fige côte à côte dans une pose amidonnée – la tête un peu plous à gauche, ze vous prie... là... c'est parfait! – et v'lan! tout à coup, il les enfume comme une paire de jambons de Mayence ou d'ailleurs; il les éblouit, il les aveugle à l'aide de je ne sais quel magnésium diabolique.

Puis, avec un sourire satanique de ses lunettes rondes – merci bien, moussiou, ze vous remercie! – il me les rend, aux trois quarts asphyxiés et agrémentés d'une céci-té momentanée, sur laquelle, nouveau Valentin Haüy, je me penche avec émotion...

14. «Comœdia», 19 maggio 1910, p. 3 (articolo di Romain de Jaive).

C'est que, moi aussi, j'ai à tirer quelque chose de ces victimes.
Ces deux là, heureusement, sont résistantes et se remettent relativement vite de la beffa de cette horreur de Brod.¹⁵

Al di là della dimensione aneddotica e giocosa, questi e i molti altri frammenti di cronaca dei quali Brod è protagonista ci mostrano una figura perfettamente integrata nelle dinamiche redazionali del giornale, così come altrettanto ben inserita nel mondo del teatro, di cui conosce tutto il personale, dalle maestranze fino ai grandi attori, e che frequenta soprattutto dall'interno, nelle *coulisses*, ancora prima che come spettatore. Ma questi inserti svolgono anche una specifica funzione nella strategia di comunicazione del giornale perché, creando una sinergia tra testo e immagine, permettono di sollecitare il coinvolgimento e la partecipazione attiva del lettore, inducendolo a vivificare il contenuto della rappresentazione. Un processo di attivazione spettacolare dell'immagine che sarà ancora più chiaro nella analisi della produzione fotografica dell'autore.

3. *Dessinateur-photographe*

L'attività fotografica di Brod su «Comœdia» non può essere disgiunta da quella già consolidata di disegnatore e caricaturista. Le due pratiche appaiono infatti per molti versi complementari e strettamente legate tra loro da molti elementi di continuità, oltre che da alcune significative differenze.

La sua produzione grafica si articola essenzialmente in due registri stilistici distinti, che pur nella loro diversità mantengono un tratto ben riconoscibile rispetto alla produzione degli altri disegnatori che compaiono sulle pagine del quotidiano.¹⁶

Alla prima tipologia di immagini appartengono le caricature degli artisti, che si caratterizzano per un tratto incisivo ed essenziale prossimo alla *silhouette*, capace di cogliere l'espressione o l'atteggiamento del carattere del soggetto rappresentato con una bonaria e simpatica prossimità. Come risulta da vari incisi narrativi della cronaca teatrale, questi schizzi sono realizzati solitamente nei ridotti dei teatri, nel corso delle più rilassate *matinées*, in un clima di forte convivialità. Il tempo della posa serve inoltre a predisporre l'atmosfera più favorevole per la conversazione giornalistica con gli intervistati. Oltre ai ritratti di singole personalità, siano essi attori, attrici o drammaturghi, Brod compone spesso tavole orizzontali più complesse nelle quali sono rappresentati vari per-

15. «Comœdia», 3 marzo 1910, p. 2 (articolo di Davin de Champclos).

16. Collaborano con il quotidiano alcuni dei più affermati disegnatori del tempo, tra cui Sem (pseudonimo di Georges Goursat), Daniel De Losques e Charles Gir.

sonaggi, in un'azione coordinata che immortala il momento pregnante di un determinato spettacolo. In questo caso le immagini sono pubblicate al centro della prima pagina e servono a illustrare la pièce oggetto della critica del giorno, in alternativa alle fotografie di scena, tentando di restituire, attraverso la forzatura dei gesti e la stilizzazione delle espressioni, quella teatralità dello spettacolo che la fotografia di teatro non è ancora in grado di comunicare (fig. 3).

In un registro stilistico differente, «Comœdia» accoglie altri disegni di Brod, bozzetti di carattere più descrittivo e narrativo, con una maggiore attenzione per il dettaglio, e più prossimi all'istantanea fotografica. Di formato variabile che va da piccole vignette alla dimensione della mezza pagina del giornale, questi disegni hanno spesso per soggetto la vita interna del teatro negli aspetti meno conosciuti delle professioni minori, degli apparati e delle macchinerie del teatro, come in questo complesso quadro dell'*Envers du théâtre* (fig. 4), e testimoniano, ancora una volta, la curiosità sincera dell'autore per tutto ciò che fa teatro.

Il passaggio dal disegno alla fotografia avviene piuttosto precocemente, verosimilmente come risposta naturale ai bisogni specifici del quotidiano che gli altri fotografi sotto contratto, abituati a ritmi di produzione e modalità di lavoro differenti, non riescono a soddisfare. La prima serie di fotografie pubblicata a suo nome appare già nell'aprile del 1908 e rappresenta l'uscita del pubblico intervenuto alla prima esecuzione della *Messa* di César Franck alla chiesa della Madelaine.¹⁷ Fin dal principio, come in queste immagini, la sua produzione è caratterizzata da un basso profilo, sia per quanto riguarda la qualità delle immagini che la scelta dei soggetti, e da una attitudine volutamente amatoriale sottolineata, tra le altre cose, dall'indicazione ricorrente del tipo di materiale fotografico utilizzato.¹⁸

A partire da questo momento, l'attività fotografica di Brod per il giornale diventa sempre più assidua e diversificata, fino ad assumere una funzione centrale, anche se mai esclusiva rispetto alla caricatura e al disegno, come fotografo 'interno' della redazione. Per venire incontro alle esigenze quotidiane della produzione editoriale, Brod si adatta con grande elasticità a una molteplicità di situazioni e di generi fotografici distinti, finendo inevitabilmente per incrociare e talvolta sovrapporsi agli ambiti specifici di competenza per i quali sono contrattati altri professionisti.

17. Cfr. «Comœdia», 20 aprile 1908, p. 1 (articolo di Davin de Champclos).

18. Questo tratto, piuttosto originale per la tipologia editoriale del quotidiano ma frequente nelle pubblicazioni destinate ai fotografi amatoriali, potrebbe suggerire anche un legame di tipo promozionale. Le lastre negative che vengono indicate sono infatti la *Guillemot* e successivamente la concorrente più prossima, *As de Trèfle*, ambedue produttori di materiali sensibili molto interessati al mercato della nascente fotografia amatoriale.

Rispetto a questi, tuttavia, la sfera di intervento di Brod è circoscritta normalmente a una dimensione minore. Invece dei grandi eventi mondani o di attualità teatrale, esclusiva, almeno nei primi tempi, del reporter Branger e della sua agenzia, Brod fotografa generalmente accadimenti di costume marginali, situazioni occasionali e improvvisate, oppure le iniziative interne del giornale, come i balli e le cene organizzate dalla redazione, che fanno parte di una mondanità più riservata e contribuiscono a definirne la comunità. I suoi reportages fotografici più consistenti sono dedicati, così come per il disegno, alla vita nascosta del teatro, documentando la costruzione o il restauro architettonico delle sale di spettacolo (Odéon, Palais Royal, Les Folies-Bergère), le prove improvvisate degli attori nei corridoi e nei camerini e le attività dei professionisti meno conosciuti, dai decoratori ai macchinisti fino agli agenti di biglietteria, alle addette al vestiario, alle *concierges*, tutti fotografati con grande affetto e simpatia (figg. 5-6). Inutile sottolineare che questi reportages, dei quali Brod è spesso il promotore diretto, rappresentano una testimonianza importante della vita sociale del teatro e offrono preziosi documenti anche sulla stessa pratica della fotografia teatrale, come in questo raro esempio di meta-fotografia, che rappresenta il fotografo Larcher, uno dei pionieri della fotografia di scena, intento nei preparativi di una ripresa di una messa in scena di Antoine al teatro dell'Odéon (fig. 7).¹⁹

La fotografia di scena è un altro ambito di specializzazione nel quale la pratica di Brod incrocia quella di altri colleghi. In ragione della difficoltà e delle esigenze tecniche specifiche, la documentazione fotografica delle pièces più importanti è affidata inevitabilmente a professionisti esperti come Auguste Bert, o ad agenzie specializzate quali Photo-Programme, che producono grandi vedute d'insieme, lasciando eventualmente a Brod la realizzazione di scene di dettaglio o di ritratti dei protagonisti che vengono impaginati come piccoli camei all'interno dell'immagine centrale. Non è raro, tuttavia, imbattersi in alcune fotografie di scena firmate dallo stesso Brod, anche se si tratta sempre di spazi teatrali minori, o di spettacoli di nicchia, come il Grand Guignol, allora sotto la direzione di Max Maurey, specializzato nel teatro dell'orrore (fig. 8). Anche in questo caso le immagini piuttosto incerte che risultano da queste sessioni di posa, frutto di una certa imperizia tecnica compensata però da uno sguardo ben esercitato alla caricatura, restituiscono con spontaneità e naturalezza l'azione performativa e il gioco espressivo degli attori, contribuendo a veicolare la dimensione spettacolare dell'evento, forse meglio delle pose congelate e artificiosamente costruite dei fotografi ufficiali.

Ma è soprattutto nel ritratto d'attore che il linguaggio espressivo di Brod risulta particolarmente efficace e originale, e la continuità con la precedente

19. Cfr. «Comœdia», 10 ottobre 1908, p. 3 (articolo di Pierre Rantz).

attività di disegnatore più evidente, nelle modalità di esecuzione ancora prima che nello stile. Tratto comune di questi ritratti, che li rende facilmente identificabili sulle pagine della rivista, è una forte caratterizzazione espressiva, al limite appunto della caricatura. Ciò che emerge però con maggiore forza da queste immagini è la profonda complicità che lega il soggetto ritratto al fotografo: l'attore o l'attrice sembrano sempre giocare con l'obiettivo esibendo smorfie compiaciute o espressioni caratteristiche dal proprio repertorio scenico, colti dal lampo al magnesio nel vivo e nella continuità di una micro-azione performativa, più che in una posa studiata (fig. 9).

Seguendo la consuetudine che gli deriva dalla pratica della caricatura, i ritratti sono eseguiti generalmente nel ridotto dei teatri, nei camerini, in evidente continuità con la pratica scenica, alcune volte addirittura nell'immediato della rappresentazione e nel pieno della tensione teatrale e dello sforzo fisico, come appare chiaramente dalla descrizione che accompagna il ritratto di Louis Decori (fig. 10) nel ruolo di Coupeau nell'*Assommoir* andato in scena al teatro de l'Ambigu nel 1909:

Le père Coupeau vient de remonter dans sa loge, après son accès suprême de délirium. Le brave Décori est encore tout haletant et tout en transpiration du gros effort qu'il vient de fournir. Et Brod – cet âge est sans pitié! – le force à prendre la pose et braque sur lui son objectif.

– Dépêchez-vous, mon vieux, supplie l'artiste! Je suis vanné, vous savez! et si vous me tenez encore là cinq minutes, je vais devenir loufoque pour de bon!

Pendant que Brod cale son outil, ajuste son châssis, dose son magnésium, je confesse le papa Coupeau.

[...] Des ruisselets de transpiration se forment au sommet du crâne du père Coupeau et lui dégoulinent le long des joues jusqu'à la forêt vierge de la poitrine. Ainsi dépoitraillé, le col de chemise entamé, la barbe pas faite, les yeux révéulsés, Décori semble un condamné à mort.

Brod-Deibler presse le dé clic. Justice est faite!²⁰

Nonostante la bassa qualità dell'immagine e l'esagerazione fisiognomica, sulle pagine di «Comœdia» queste fotografie contribuiscono a conferire un tono informale alla comunicazione visiva del quotidiano che contrasta, talvolta in modo significativo, con i ritratti, certamente più composti e formali, realizzati da altri raffinati fotografi d'atelier, come il già citato Henri Manuel, ma anche Reutlinger o Paul Nadar, ai cui repertori il giornale attinge per illustrare le molte note biografiche di artisti, attori e letterati.

È possibile ritrovare nella tensione che si crea tra questi elementi l'origine di quella dicotomia del ritratto fotografico d'attore, sulla quale si soffermerà

20. «Comœdia», 8 aprile 1909, p. 2 (articolo di Davin de Champclos).

più tardi Roland Barthes nel suo celebre saggio sullo Studio Harcourt, paragonando le eteree e atemporali rappresentazioni dello studio fotografico parigino con i ritratti fisici e sociali di Thérèse Le Prat o di Agnès Varda. Le parole riservate a queste ultime professioniste possono descrivere altrettanto bene il lavoro di Brod: «Thérèse Le Prat ou d'Agnès Varda, par exemple, sont d'avant-garde: elles laissent toujours à l'acteur son visage d'incarnation et l'enferment franchement, avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de "représenter", et non de mentir».²¹

4. *'La Royalda': la frontiera del fotoromanzo*

Per l'insieme delle caratteristiche fin qui enunciate, per la sua pratica fotografica come per la relazione diretta e profonda con il mondo del teatro da una parte, e con le dinamiche interne della redazione giornalistica dall'altra, Ernesto Brod incarna, forse anche suo malgrado, una figura nuova e originale nel panorama della fotografia teatrale; particolarmente congeniale al discorso grafico del quotidiano e alla natura specifica del suo supporto materiale. Appare dunque pertinente oltre che stimolante inquadrare la vicenda di Brod e la sua produzione fotografica nella citata dinamica tra 'alta' e 'bassa definizione' che sta alla base della moderna teoria dei media, secondo la distinzione ormai classica proposta da McLuhan tra 'media caldi', appunto ad 'alta definizione', caratterizzati da una ricca densità di dati e che per questo non lasciano molto spazio all'intervento attivo del pubblico, e 'media freddi', a 'bassa definizione', che viceversa sono più poveri di dati e per questo attivano la partecipazione del destinatario.²²

In questo senso, la bassa qualità delle immagini di Brod, l'approccio amatoriale, la materia grafica incerta e poco definita, il carattere ingenuo delle sue *performances* fotografiche, insomma la mancanza di definizione rappresentano una chiave di accesso privilegiato per richiamare l'attenzione e la partecipazione del lettore, alimentando un'implicita teatralità intesa appunto in questo caso come capacità di sinergia attiva con lo spettatore.

Rientra in questa dimensione di condivisione, di scambio e di sociabilità dell'esperienza teatrale attraverso la fotografia l'episodio conclusivo del nostro discorso, che riguarda la partecipazione di Brod al feuilleton *La Royalda*, 'grande romanzo teatrale e poliziesco' che «Comœdia» pubblica a puntate sul-

21. R. BARTHES, *L'attore d'Harcourt* (1957), in ID., *Miti d'oggi*, trad. it. di L. LONZI, Torino, Einaudi, 1974, pp. 37-42: 41.

22. Cfr. nota 4.

le sue pagine dal 14 luglio al 25 settembre 1910. Scritto da Pierre Souvestre e Marcel Allain, *La Royalda* è un'avventura *noir* ambientata nel mondo del teatro, nella quale fanno la loro apparizione celebrità reali o personaggi estremamente verosimili, compresa gran parte della redazione del quotidiano. Come è stato sottolineato da Francis Lacassin,²³ questo romanzo rappresenta un momento importante nella storia della narrativa popolare, essendo il precedente più prossimo della fortunatissima serie di *Fantômas*. Nella nostra prospettiva, tuttavia, questo episodio ricopre, se possibile, un valore ancora più interessante in quanto, per la prima volta nel genere, alle tradizionali illustrazioni grafiche che accompagnano la scrittura si sostituisce la fotografia, in una precoce anticipazione del fotoromanzo. In questo primo e un po' maldestro esperimento di 'teatro su carta', Brod entra non solo come co-autore, insieme ad Achille Lemoine, altro fotografo amatore di successo, delle oltre cinquecento fotografie che illustrano la storia, ma anche proprio come personaggio, specchio reale di sé stesso (fig. 11).

23. Cfr. F. LECASSIN, *Le mille e una notte della Belle Époque*, in *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, a cura di M. DALL'ASTA, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, pp. 105-128.



Fig. 1. Bib [Georges Breitl], Ritratto di Ernesto Brod, disegno («Comœdia», 2 gennaio 1921, p. 2, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 2. Ernesto Brod, Il matrimonio di Jean Coquelin, fotografia («Comœdia», 19 maggio 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 3. Ernesto Brod, *Aux variétés: l'amour en banque*, disegno («Comœdia», 25 ottobre 1907, p. 1, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 4. Ernesto Brod, *L'envers du théâtre*, disegno («Comœdia», 7 marzo 1908, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).

**On répète n'importe où...
dans les couloirs d'un théâtre même**



UNE SCÈNE DE « SON PÈRE » (Ernesto Brod, phot.)
Mlle Louise Dauville Mlle Paulette Goddard M. Normand M. Durafour

Fig. 5. Ernesto Brod, Répétition dans les couloirs, fotografia («Comœdia», 22 giugno 1908, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).

(Ernesto Brod, phot.) (Plaques Guillemot.)



Au guichet du bureau de location
de la Comédie-Française.

Fig. 6. Ernesto Brod, Au guichet du bureau de location de la Comédie-Française, fotografia («Comœdia», 19 aprile 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 7. Ernesto Brod, *M. Larcher, le photographe bien connu, debout devant son fauteuil, donnant des instructions à son opérateur qui doit prendre une vue de « Parmi les Pierres »*, fotografia («Comœdia», 10 ottobre 1908, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 8. Ernesto Brod, *Le nouveau spectacle du Grand-Guignol*, fotografia («Comœdia», 3 giugno 1914, p. 1, © gallica.bnf.fr/BnF).

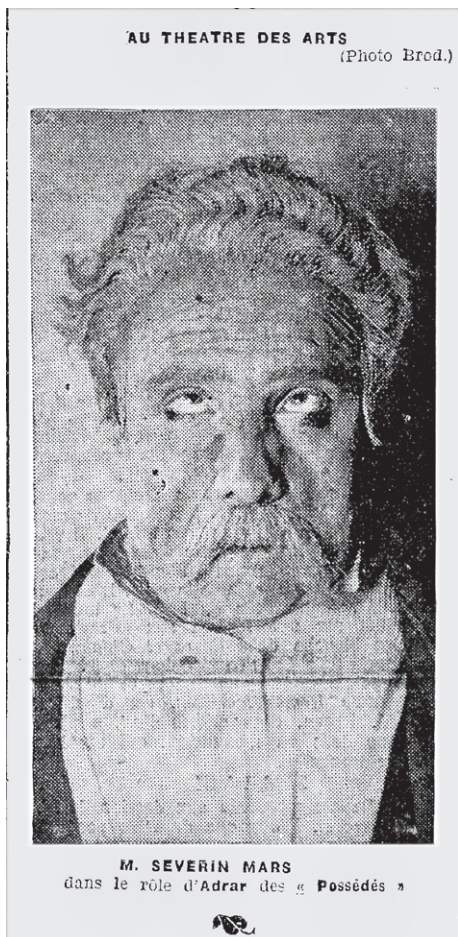


Fig. 9. Ernesto Brod, *M. Severin Mars dans le rôle d'Adrar des « Possédés »*, fotografia («Comœdia», 24 aprile 1909, p. 2, © gallica. bnf.fr/BnF).

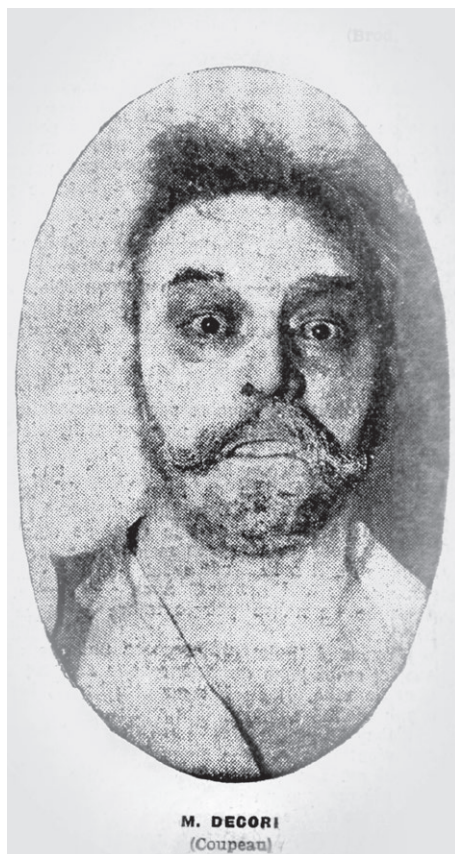


Fig. 10. Ernesto Brod, *M. Decori: ruolo di Coupeau in L'assommoir*, fotografia («Comœdia», 8 aprile 1909, p. 1, © gallica. bnf.fr/BnF).



— Oh ! nom de Dieu !...

Fig. 11. Ernesto Brod-Achille Lemoine, *Oh, nom de Dieu!...* : illustrazione de *La Royalda*, fotografia («Comœdia», 19 agosto 1910, p. 3, © gallica.bnf.fr/BnF).

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 Mejerchol'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 esplose 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 *passepourtout* 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 nazzarena 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, ondeggiavano 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.



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.

GIAN DOMENICO RICALDONE

LE RACCOLTE FOTOGRAFICHE DEL CIVICO MUSEO
BIBLIOTECA DELL'ATTORE

Il Civico museo biblioteca dell'attore (CMBA) nasce a Genova nel 1966, all'interno del teatro Stabile cittadino, per iniziativa di Ivo Chiesa, Sandro d'Amico e Luigi Squarzina. Il suo scopo primario era quello di ospitare le carte, i libri e i cimeli della famiglia d'arte Salvini, donati alla memoria del nostro Paese dalla vedova di Guido Salvini, Ida Fontana. A questa importante acquisizione si aggiunge, già l'anno successivo, quella dell'archivio di Adelaide Ristori, giunto a Genova per volontà di Irma Castren, vedova dell'erede Giuliano (junior) Capranica del Grillo.

Nel 1971 viene formalmente istituita la Fondazione civico museo biblioteca dell'attore avente come scopo statutario lo studio storico e critico del teatro, dell'arte scenica e delle condizioni dell'attore con particolare riguardo all'attore italiano dall'inizio del sec. XVIII in poi. Tra i soci fondatori si annoverano il Comune, la Provincia, la Camera di commercio e il Teatro Stabile di Genova. Cinque anni più tardi, alla Fondazione viene riconosciuta la personalità giuridica con decreto del Presidente della Repubblica e il museo assume una fisionomia autonoma. Nel 1994 il Museo ottiene dalla Regione Liguria il riconoscimento di Istituzione culturale di interesse regionale.

Dagli anni Sessanta il Museo si è arricchito con altre preziose donazioni e oggi conta oltre settanta fondi archivistici e librari contenenti più di 70.000 autografi, 69.000 fotografie, 1.300 copioni, 4.000 disegni, tra i quali bozzetti di scena, figurini e caricature, circa 60.000 ritagli stampa e 10.000 programmi di sala. Si aggiungono alle collezioni documentali anche diversi costumi di scena, tra cui quelli di Adelaide Ristori, Ermete Zacconi, Lamberto Picasso, Lilla Brignone, il costume del Signor Bonaventura di Sergio Tofano e il teatrino di marionette ottocentesco appartenuto alla famiglia Rissone. Quest'ultimo, donato nel 1982 da Checco Rissone e Emi De Sica, figlia di Giuditta Rissone e Vittorio De Sica, è uno splendido esempio di teatrino per marionette ottocentesco completo di scenari, mobilio, attrezzatura e marionette.

La biblioteca specializzata conta oltre 45.000 volumi, per lo più dedicati alla storia del teatro, del cinema e dello spettacolo declinato in tutte le sue forme, e 1.360 titoli di testate giornalistiche, tra riviste italiane e straniere. Confluiscono negli anni nella biblioteca del CMBA quelle personali di Cesare Vico Lodovici, Sabatino Lopez, Silvio d'Amico, Paolo Stoppa, Alba Maria Setaccioli, Lilla Brignone, Corrado Pavolini, Roberto Chiti, Guido Ceronetti, Elsa de' Giorgi, della famiglia Salvini e di molte altre personalità. Questo ingente patrimonio è conservato dal 2013 presso

la nuova sede di via del Seminario. Prima di allora il museo ha avuto sede in piazza Marsala (dalla fondazione) e poi presso la Villetta Serra (dal 1982). Nell'attuale sede è possibile visitare anche gli studi di Gilberto Govi, Tommaso Salvini, Sabatino Lopez e Alessandro Fersen all'interno dei quali sono conservati il mobilio e gli oggetti personali degli artisti.

L'attività istituzionale del CMBA, oltre alla inventariazione e catalogazione dei beni librari e archivistici, è rivolta alla conservazione e valorizzazione dei propri fondi. L'attuale presidente è Eugenio Pallestrini, già presidente del Teatro Stabile; prima di lui si ricordano Eugenio Buonaccorsi, Silvio Ferrari, Mario Tettoni, Franco Rampone, Anna Grazia Papone e Augusto Pedullà, ex Sindaco di Genova.

Tra i materiali conservati nel CMBA un posto d'onore spetta alla fotografia di soggetto teatrale. Nell'archivio sono conservati, infatti, circa 69.000 documenti, tra positivi e negativi, realizzati da alcuni dei più importanti stabilimenti fotografici italiani e stranieri, dalle origini della fotografia fino al contemporaneo. Questo ricco patrimonio si distingue non solo per la quantità ma, appunto, anche per la qualità. Non è difficile infatti imbattersi in firme famose a partire da Nadar, Disdéri, Sarony, Alinari, Nunes Vais e Bragaglia. Sono presenti fotografie di soggetto teatrale in quasi tutti i fondi d'archivio, a partire dai più antichi, tra i quali spiccano quelli ottocenteschi di Adelaide Ristori (1822-1906), Ernesto Rossi (1827-1896) e Tommaso Salvini (1829-1915) fino a quelli di più recente acquisizione. Immagini di soggetto teatrale, ritratti posati o foto di scena, sono presenti per citarne alcuni, infatti, tra le carte personali degli artisti Elsa Albani (1921-2004), Ferruccio De Ceresa (1922-1993), Lilla Brignone (1913-1984), Giorgio De Lullo (1921-1981), Romolo Valli (1925-1980), Alessandro Fersen (1911-2001), Gilberto Govi (1885-1966), Alberto Lionello (1930-1994), Sabatino Lopez (1867-1951), Virgilio Marchi (1895-1960), Ruggero Ruggeri (1871-1953), Guido Salvini (1893-1965), Sergio Tofano (1886-1973), Ermete Zacconi (1857-1948).

Inoltre, presso il CMBA si conservano i fondi di due fotografi: Gastone Bosio (1909-1987) e Pasquale De Antonis (1908-2001), acquisiti rispettivamente nel 1978 e nel 1998. Nel *fondo Bosio* sono conservati 56.850 negativi e relativi provini, che documentano la scena teatrale romana dal secondo dopoguerra. Le fotografie sono sistemate in ordine cronologico e raggruppate in quattro tipologie: Attualità, Teatro di rivista, Cinema e Teatro di prosa. Le 2.373 immagini del *fondo De Antonis*, donate al museo dalla Provincia di Genova e dal Politeama Genovese, costituiscono la parte teatrale dell'intero archivio del fotografo. Sono immagini relative a spettacoli allestiti nei più importanti teatri romani tra il 1946 e il 1965 e ritraggono alcuni dei più noti attori del tempo, da Vittorio Gassman a Tino Buazzelli, Giorgio Albertazzi e Monica Vitti oltre a documentare i principali spettacoli messi in scena da Luchino Visconti.

Tra le collezioni storiche meritano particolare attenzione le fotografie dell'archivio di Adelaide Ristori, senza dubbio tra le prime attrici italiane a usare la fotografia come strumento di diffusione della propria immagine.¹ La celebre 'attrice marchesa' –

1. Su Adelaide Ristori e la fotografia si vedano i due saggi di Francesca Simoncini e Cristina Tosetto pubblicati in questo stesso volume rispettivamente alle pp. 29-44 e pp. 45-61.

così chiamata perché nel 1848 sposa il nobile romano Giuliano Capranica del Grillo – si fece ritrarre da molti fotografi internazionali nel corso delle lunghe tournées in giro per il mondo. Nell'archivio sono conservate 2.028 fotografie, realizzate da oltre quattrocento studi fotografici attivi in venticinque Stati diversi. La Ristori è ritratta sia in scatti privati, da sola o con la famiglia, sia in abiti di scena mentre interpreta una delle sue 'donne mondiali', cioè le eroine dei drammi storici o delle tragedie classiche presenti nel suo repertorio. Afferiscono alla sfera privata le fotografie con il marito e i due figli in posa davanti all'obiettivo del celeberrimo André Adolphe Eugène Disdéri, le immagini della famiglia in viaggio alle Cascate del Niagara (1866) o sulla slitta in Russia (1861). Sono invece relative alla sua attività teatrale i ritratti, tra i molti, dei fotografi Adolphe Beau e Herbert Watkins (Londra), Pierre Petit (Parigi), Napoleon Sarony (New York) o degli stabilimenti Varischi & Artico (Milano), Hansen & Weller (Copenaghen), Housewort & co. (San Francisco), Davies & co. (Melbourne). Consultare il fondo fotografico di questo archivio vuol dire, senza dubbio, intraprendere un viaggio nella fotografia internazionale dagli anni Cinquanta dell'Ottocento ai primi del Novecento e scoprire, oltre al teatro di questa attrice, anche molti autori della fotografia ottocentesca.

Più piccolo, ma altrettanto interessante anche il fondo fotografico dell'archivio di Tommaso Salvini che conta più di ottocento stampe fotografiche realizzate in diversi anni da centodiciotto diversi stabilimenti fotografici attivi in diciassette Stati. Anche in questo caso si tratta di una raccolta estremamente variegata, ma altrettanto utile per conoscere, oltre alle interpretazioni del celebre attore, anche molti autori più o meno noti della fotografia internazionale.

EMANUELA SESTI

FONDAZIONE ALINARI PER LA FOTOGRAFIA

Le collezioni di argomento teatrale presenti negli Archivi Alinari – dalla fine del 2019 di proprietà della Regione Toscana e conferiti in uso alla FAF-Fondazione Alinari per la Fotografia, costituita il 16 luglio 2020 per la loro gestione e valorizzazione – riguardano singoli fotografi presenti in collezioni diverse, autori con archivi propri, nonché fondi e insiemi di notevole interesse per il teatro, la danza e la lirica.

Come già presentato in occasione della giornata di studi *Fotografia e teatralità*,¹ Vittorio Alinari (1859-1932), interessato a tutte le arti, promosse anche la fotografia di teatro, soprattutto attraverso l'operatore di sala di posa Gaetano Puccini (1846-1927), che nel corso degli anni ha fotografato, con splendide immagini di stampo pittorialista, attori, cantanti lirici e azioni sceniche ricostruite in studio, secondo la scelta della Casa Alinari che ha sempre privilegiato gli scatti in sala di posa, dove costruiva dei veri e propri *tableaux vivants*. Vittorio, che nel 1905 aveva indetto un *Concorso Alinari per la illustrazione di una commedia di Goldoni* – poi mai realizzato per assenza di concorrenti –, nel 1908 pubblica *L'acqua cheta* di Augusto Novelli: si tratta dell'unico ma interessantissimo lavoro fotografico sulla commedia in vernacolo fiorentino che, scritta nel 1907, era andata in scena il 28 gennaio 1908 al teatro Alfieri di Firenze.² Le illustrazioni del volume (95 pp. in formato album 19x28 cm.) si riferiscono ai venticinque negativi alla gelatina bromuro d'argento su lastra di vetro 21x27 cm. –³ realizzati, sotto la direzione di Vittorio, tra la sala di posa e il giardino, con gli attori impegnati in scene di vita quotidiana dal tono realistico ma dai contorni sfumati – che riportano il numero della scena, i nomi dei protagonisti, le frasi in vernacolo più salienti e i dialoghi degli atti. Le fotografie sono a piena pagina o a margine del testo.

1. Cfr. E. SESTI, *Teatro e teatralità nelle fotografie del Museo Alinari*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*. Atti della giornata di studi (San Miniato, 21 ottobre 2006), a cura di M. AGUS e C. CHIARELLI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, pp. 31-41. Tutte le foto sono pubblicate per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.

2. A. NOVELLO, *'L'acqua cheta'. Commedia brillantissima in tre atti in vernacolo fiorentino*, Firenze, Alinari, 1908.

3. Negativi nel *fondo Teatro* di Alinari, inv. 2154-2178 (negativi gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro).

Sempre Puccini – parente del compositore Giacomo – nel 1901 riprende Eleonora Duse in abiti di scena in occasione delle recite della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio all'Arena nazionale,⁴ realizzando in quella occasione sessantasette negativi di 21x27 cm.⁵ scattati non in teatro, ma nella sala di posa dello Stabilimento Alinari in via Nazionale di fronte al teatro. Anche altri attori e attrici,⁶ opere e commedie vengono da lui immortalati. Tra questi *La serva padrona* di Giovan Battista Pergolesi; l'operetta *Dall'ago al milione* di Luigi Dall'Argine; le commedie *Boccaccio* e *La madame sans gène* di Victorien Sardou; *Arlecchino re* di Rudolphe Lothar; *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni; *Tosca* di Puccini, in un allestimento a cui parteciparono il soprano Elena Bianchini Cappelli, il baritono Edoardo Camera e il tenore Amedeo Bassi.⁷ Suoi anche alcuni ritratti di Emma Gramatica e di Ines Cristina, ripresa nella sala d'attesa dello Studio circondata da riproduzioni in grande formato e in cornice.⁸ Il fatto di avere come *testimonial* del servizio fotografico sullo Stabilimento realizzato nel 1899 un'attrice, (forse) in attesa di entrare in sala di posa per un ritratto, dimostra sia come il mondo teatrale fiorentino fosse di casa da Alinari, sia lo stretto rapporto tra fotografia e teatro.⁹

Anche Giacomo Brogi (1822-1881) e il figlio Carlo (1850-1925) sono stati autori di scatti teatrali. Nel fondo di negativi *Ritratti Brogi* dell'omonimo archivio – acquisito nel 1958 per volontà di Vittorio Cini, allora proprietario di Alinari –¹⁰ si trova, ad esempio, la serie realizzata in sala di posa dedicata alla *Manon Lescault* di Puccini, con Gemma Berlincioni ed Edoardo Garbin nei ruoli dei protagonisti, oltre ai ritratti di compositori e cantanti lirici, tra cui Enrico Caruso ed Eugenia Burzio (in *Loreley* di Alfredo Catalani).¹¹

Anche Mario Nunes Vais (1856-1932), tra i più importanti fotografi di inizio Novecento e in stretti rapporti di amicizia e di lavoro con Vittorio Alinari, è presente nelle collezioni.¹² Sue le splendide stampe *vintage* con ritratti di personalità dello spet-

4. La fotografia venne pubblicata nella rivista «La fotografia artistica», II, agosto 1905, 8.

5. Negativi nel *fondo Teatro* di Alinari, inv. 2179-2245 (in parte vedasi precedenti numeri Patronato 19324B-19337B, 19610B-19618B). Il fondo teatrale Alinari conta in tutto centottanta negativi gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro del formato 21x27 cm.

6. In particolare la Compagnia Maresca (lastre 21x27 cm., *fondo Teatro*, inv. 2254-2268).

7. Sedici negativi gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro 21x27 cm., inv. 2269-2284, databili intorno al 1905 ca.

8. Pubblicata su «La fotografia artistica», III, febbraio 1906, 2. Di Gaetano Puccini le collezioni Alinari conservano tre album con stampe *vintage*: AVQ 128, 3523 e 1055.

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

10. In corso di stampa gli atti del convegno *Per un archivio fotografico dell'arte italiana. Vittorio Cini, la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari* (Venezia, 5 giugno 2018), con il contributo di E. SESTI, *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 ad oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*.

11. Il teatro di Brogi è nelle lastre del *fondo Brogi ritratti archivio*.

12. Nelle collezioni Alinari è presente l'*archivio Nunes Vais* con cinquecentotrentotto stampe *vintage*, 2.321 negativi su lastra di vetro, cinque negativi su pellicola e sessantatré diapositive su vetro. Sul fotografo si veda il saggio di Marianna Zannoni in questo stesso volume (pp. 143-161).

tacolo, tra cui la Duse, Toti Dal Monte, Leopoldo Fregoli, Ermete Zacconi, Irma ed Emma Gramatica, Giovanni Grasso, Tina Di Lorenzo, Alba Borelli e Giacomo Puccini.

Molti degli artisti italiani che in quegli anni si specializzarono in fotografia di teatro sono presenti nelle collezioni della Fondazione con *vintage prints* e cartoline collocate in fondi e archivi diversi. Tra questi il genovese Giovan Battista Sciutto (1827-?),¹³ che riprese la Duse ne *La città morta* di D'Annunzio (Milano, 1901), Sarah Bernarth, Dina Galli, Flavio Andò, Ruggero Ruggeri, la Di Lorenzo, Virgilio Talli e Ines Cristina; lo studio fotografico livornese Bettini, con scatti di Francesca Bertini e della Duse; quello milanese di Attilio Badodi (1880-1967), con ritratti di Virgilio Talli, Alfonsina Pieri, Maria Melato, Nella Regini, Lola Braccini, Lyda Borelli, Tina Bondi, Bianca Scacciati, Margherita Bagni, Anna Fougez; e quello dei Varischi & Artico, con i ritratti di Clara della Guardia, Teresa Mariani, Jole Piano, Dora Baldanello, Giulia Iris, Giacinta Arrighi. Anche altri fotografi possono vantare nel proprio repertorio soggetti teatrali. Tra questi lo Studio Wulz di Trieste, prima con Carlo (1843-1918), che riprese in teatro gli interpreti dell'opera *L'immenso* di Fedoro Tizzani (Teodoro Finzi) e l'attrice triestina Ducaton, poi con Wanda (1903-1984) e Marion Wulz (1905-1990), due sorelle di cui sono noti i ritratti di Paola Borboni, delle ballerine Nini Perno e Alba Wiegele e dell'attore Mario Valdemarin. Senza dimenticare Paolo Francesco Michetti (1851-1929) – che nel 1909 ritrasse Lina Cavalieri –¹⁴ e Ferruccio Leiss (1892-1968), il cui archivio consta di 1.885 fototipi.

Di ambito teatrale anche numerosi album del *Fondo album*, come quello inventariato AVQ 4739 (del 1870 ca.) e dedicato ai *Personaggi illustri*, in cui sono raccolte le *cartes de visite* di vari attori;¹⁵ o il AVQ 2598, con le fotografie della Bernhardt nei panni della protagonista del dramma *Théodora* di Victorien Sardou (1882) e in quelli di Frou Frou, Leah, Fedra, Cleopatra, Margherita Gautier, Giovanna d'Arco e Tosca. Anche l'album AVQ 2683 è dedicato all'attrice, in questo caso fotografata da Napoleon Sardony, William & Daniel Downey e Paul Nadar.¹⁶ Ritratti di interpreti, di cantanti lirici e di danzatrici, oltre ad altre immagini di argomento teatrale, si trovano nell'album AVQ 3960¹⁷ e in quelli contrassegnati PDC 4643, 4660, 4661, 4696 della *Collezione Daniela Palazzoli*. In particolare, il PDC 4643 raggruppa le fotografie

13. Sullo Sciutto e altri fotografi genovesi si rimanda al saggio di Elisabetta Papone alle pp. 163-179.

14. Si vedano i negativi MFA-S-0SN439-000D e MFA-S-0SN273-000S da lastre stereoscopiche. L'archivio di Michetti consta di 5.485 fototipi tra lastre stereoscopiche, stampe vintage, autocromie.

15. Salvatore Rosa, Giuseppe Peracchi, Argenide Dondini, Alamanno Morelli, Luigi Domeniconi, Cesare Rossi, Elisa Rachel, Luigi Bellotti Bon, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini.

16. L'attrice è ripresa in occasione di vari spettacoli: *Hernani*, *La Sorcière*, *Theodora*, *Tosca*, *Fedra*, *Giovanna d'Arco*.

17. Jeanne Renouard, Lola Montez, Louise Grandjean, Maria Legault, Juliette Bilbaut-Vauchelet, Blanche Pierson, Flora Lee, Elsa Dietz, Ada Rehar, Mary Anderson, Clara Louise Kellog, Minnie Palmer.

della rappresentazione della *Passione di Cristo* allestita a Oberammergau (Monaco di Baviera) nel 1890; mentre i PDC 4660 e PDC 4661, databili intorno al 1874-1875, sono dedicati ad attori, cantanti e compositori francesi e sono firmati da artisti del calibro di Lemercier, Alphonse Liebert, Ferdinand Mulnier.

Anche un fotografo sperimentale come Giuseppe Vannucci Zauli (1917-1988) è stato attratto dal mondo dello spettacolo, soprattutto da quello del varietà e del ballo, come dimostrano le sue famose sovraimpressioni intitolate *Ballerinette*.¹⁸ Mentre Mario Castagneri (1892-1940), fotografo ufficiale della Scala tra il 1921 e il 1926, ha ripreso attori e cantanti della scena meneghina.¹⁹ Sempre a Milano era attivo, tra gli anni Venti e Cinquanta del secolo scorso, Ferdinando Pasta (1887-?) che riprende soggetti teatrali in studio o in teatro, tra cui la prima ballerina Jia Ruskaja.²⁰

Lo Studio Villani di Bologna ha un fondo di 1.998 lastre di 13x18 cm. dedicato a *Teatro e musica*. Di queste 1.633 sono riferibili al teatro Comunale, così come 159 della sezione *Prose* e 206 di quella *Musica leggera*. Lo Studio, aperto da Achille e portato avanti dal figlio Vittorio, si era infatti specializzato, a partire dal 1914, in ritratti e nel 1925 aveva iniziato una collaborazione professionale con la celebre istituzione lirica.²¹ Anche lo Stabilimento veneziano Ferruzzi²² ha documentato i protagonisti del mondo teatrale e cinematografico lagunare, con scatti dedicati al teatro La Fenice.²³ Mentre Fabrizio Clerici (1913-1993), pittore e scenografico italiano, negli anni Sessanta e Settanta ha ripreso il corpo di ballo del teatro Massimo di Palermo, ma il suo archivio presso Alinari, costituito da 8.600 fototipi, è ancora inesplorato.

L'artista novecentesco presente nelle collezioni che più ha ripreso il teatro in Italia è stato però Geri (Ruggero) Pozzar (1939), della dinastia dei Pozzar di Trieste.²⁴ Dopo aver affiancato il padre intorno agli anni Cinquanta, Geri prende ben presto una direzione personale, come dimostrano i suoi celebri ritratti di intellettuali (pittori, scrittori,

18. *Donazione Vannucci Zauli*: 544 *vintage prints*, 4.015 negativi su pellicola e diciotto negativi su vetro.

19. *L'archivio Mario Castagneri* è costituito da 1.556 *vintage prints*, 290 negativi su pellicola e sessantacinque su vetro, oltre a quattro album e otto provini. Parte dell'*archivio Castagneri* è conservata presso il teatro alla Scala.

20. *L'archivio Ferdinando Pasta* è costituito da 20.062 fototipi.

21. Cfr. A. CAVICCHI, *Un fotografo fra le voci del mondo dell'Opera*, in *Trent'anni di fotografie Villani a Bologna, 1920-1950*, Bologna, Cappelli, 1988, pp. 274-307; *Lo Studio Villani di Bologna il più importante atelier fotografico italiano del XX secolo tra industria, arte e storia*, a cura di V. ZAMAGNI et al., Bologna, il Resto del Carlino, 2014.

22. *L'archivio Ferruzzi* presente nelle collezioni Alinari è costituito da 21.274 fototipi, pervenuti nelle collezioni nel 1996. Altre parti dell'archivio si trovano presso l'Università IUAV e l'archivio ASAC della Biennale di Venezia.

23. Toti Dal Monte, Edda Melchiorri, Cesco Baseggio, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi e Antonio Gandusio, Emilio Zago, Alfredo Bianchini, Emma Grammatica, Andreina Carli, Margherita Seglin, Emilio Rossetto e Carlo Micheluzzi, Enrico Corazza.

24. *L'archivio Pozzar* nel suo complesso è costituito da 168.374 fototipi tra negativi su vetro e pellicola, negativi a colori, diapositive su vetro, *vintage prints*, album. Cfr. *Pozzar. Una dinastia di fotografi a Trieste*, a cura di I. ZANNIER e S. WEBER, Firenze, Alinari, 1996.

attori) e i suoi lavori sul teatro databili dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Ottanta. Molti sono realizzati nei teatri di Trieste (Comunale Giuseppe Verdi, Stabile, Politeama Rossetti, Auditorium) e sono dedicati a Rudolf Nureyev (*Giselle*, 1969), al Living Theatre (*Prometheus*, 1979), a Serge Lifar, Elisabeth Schwarzkopf e Jorge Demus. Fondamentale il lavoro sull'artista inglese Lindsay Kemp, di cui è immortalata la *Salomé* da Oscar Wilde (1977) con il ballerino David Houghton. E ancora, sono da ricordare i ritratti dell'attore Franco Mezzera (1969), con Egisto Marcucci e Marisa Fabbri in *Antigone* (1964), di Marisa Fabbri in *Vinzenz e l'amica degli uomini importanti* di Musil (1964), di Josephine Baker, del pianista Carlo Zecchi, di Gianrico Tedeschi ne *Il cardinale Lambertini* di Alfredo Testoni (1982), di Paolo Poli in *Apocalisse* (1973), di Adriana Asti ne *Le serve* di Genet, di Orazio Bobbio nella *Grande invettiva dinanzi al muro della città* di Tankred Dorst andato in scena al Club La Cantina nel 1966, di Ilaria Occhini ne *Il ventaglio* di Goldoni e, tra i balletti, gli scatti dedicati a *Flowers* di Lindsay Kemp (1974) e a *Il Mandarinino meraviglioso* di Bartók con Luciana Savignano e Mario Pistoni (1969). La passione teatrale di Geri Pozzar ha portato alla ribalta una Trieste dalla forte tradizione teatrale e fotografica, che ancora oggi presenta all'attivo numerosissimi fotografi di qualità.²⁵

25. Come hanno recentemente messo in luce le due mostre *Lampi di immagini sul Friuli Venezia Giulia negli Archivi Alinari, dai Wulz a Zannier* e *Trieste – i fotografi – oggi*, organizzate nel 2017 e nel 2018 da Emanuela Sesti e Italo Zannier all'AIM-Alinari Image Museum nel castello di San Giusto di Trieste.



Fig. 1. Gaetano Puccini per Alinari, Scena dall'atto secondo di *Tosca* con il soprano Elena Bianchini Cappelli (Tosca) e il baritono Edoardo Camera (Scarpia), 1905 ca., stampa al carbone su carta (Firenze, Archivi Alinari, *Collezione album*, inv. AVQ-A-001055-0037).



Fig. 2. Fratelli Alinari, L'attrice Ines Cristina in sala di attesa dello Stabilimento fotografico dei Fratelli Alinari, 1899, negativo alla gelatina bromuro d'argento su vetro (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Alinari*, inv. APA-S-011953-6BIS).



Fig. 3. Paul Nadar, Sarah Bernhardt nel ruolo di Giovanna d'Arco, post 1898, stampa alla gelatina ai sali d'argento su cartoncino formato album (Firenze, Archivi Alinari, *Collezione album*, inv. AVQ-A-002683-0018).



Fig. 4. Mario Nunes Vais, Eleonora Duse, 1906, stampa alla gelatina ai sali d'argento su carta (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Nunes Vais*, inv. NVM-F-000091-0000).



Fig. 5. Mario Nunes Vais, Emma Gramatica, 1900-1905 ca., stampa alla gelatina ai sali d'argento su carta (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Nunes Vais*, inv. NVM-F-000009-0000).



Fig. 6. Carlo Wulz, L'attrice triestina Giannina Ducaton, 1915 ca., stampa alla gelatina ai sali d'argento su carta (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Studio Wulz*, inv. WSA-F-001584-0000).



Fig. 7. Studio Villani, Ermete Zacconi nei panni di Socrate in *Dialoghi di Platone, Fedone e Critone*, 1938 ca., negativo alla gelatina bromuro d'argento su vetro (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Villani*, inv.VBA-S-000136-0001).



Fig. 8. Geri (Ruggero) Pozzar, Lindsay Kemp in una scena del balletto *Flowers*, 1974, stampa alla gelatina ai sali d'argento su carta (Firenze, Archivi Alinari, *Archivio Pozzar*, inv. PAQ-F-000723-0000).

MARIA PIA FERRARIS

ARCHIVIO STORICO RICORDI

Si può affermare che l'Archivio Storico Ricordi sia nato nel momento in cui Giovanni Ricordi ha fondato, nel 1808, l'omonima Casa musicale, in quanto fra i primi documenti conservati vi sono i contratti che, come violinista e copista, lo legano a diversi teatri milanesi, oltre ai suoi primi libri mastri, agli elenchi delle opere che acquisisce dal teatro alla Scala e ai volantini con cui pubblicizza la sua attività. A questi documenti si aggiungono, col tempo e grazie ai suoi discendenti – il figlio Tito I, il nipote Giulio, il pronipote Tito II e i gerenti che ne seguiranno –, le partiture autografe (più di ottomila quelle giunte sino a noi), i diecimila libretti manoscritti e a stampa, la corrispondenza (quasi trentacinquemila lettere autografe e circa seicentomila copialettere di posta in uscita), i tredicimila disegni di scene, costumi e tavole di attrezzatura per le prime assolute di molte delle più importanti opere in musica, le riviste editate dalla casa musicale tra il 1842 e gli anni Sessanta del Novecento e i manifesti pubblicitari dei più famosi grafici del tempo.

Un patrimonio che è a disposizione di chiunque voglia studiare e approfondire la musica, la cultura, la società e il costume degli italiani negli ultimi due secoli. I Ricordi sono sempre stati attenti a tutte le novità del loro tempo e ancora oggi la multinazionale tedesca Bertelsmann, che nel 1994 ha acquisito l'Archivio, ne favorisce la valorizzazione tramite pubblicazioni, mostre, il restauro conservativo e la digitalizzazione dei documenti, fruibili attraverso il portale archivioricordi.com, che permette la libera consultazione del materiale.

Di questo ricco panorama fa parte anche il *Fondo fotografico*, in corso di catalogazione e digitalizzazione, in cui sono raccolte le fotografie originali inviate alla Ricordi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento da cantanti, compositori, librettisti, impresari e attori, e quelle scattate per illustrare gli articoli pubblicati nelle riviste della Casa: «Musica e musicisti» e «Ars et Labor» *in primis*. A questa sezione principale se ne aggiungono altre due: la prima comprende tutte quelle immagini richieste dalla redazione della *Enciclopedia Ricordi*, realizzata negli anni Cinquanta del Novecento (circa seimila unità); la seconda è una raccolta di trecentocinque fotocopie d'epoca dei bozzetti ideati dallo scenografo Carlo Ferrario, già visibile sul sito dell'Archivio.

Le fotografie, via via che giungevano a Casa Ricordi, venivano prevalentemente archiviate in ordine alfabetico di soggetto e raccolte in buste in cui talvolta sono sta-

ti rinvenuti anche altri documenti ad esse correlati, come stampe o articoli di giornale. Nella prima fase di riordino si è fatto uno spoglio di tali contenuti, creando così un altro fondo di stampe e disegni – più di quattrocentocinquanta pezzi – che sono stati schedati e digitalizzati e che si possono consultare nella medesima sezione *Iconografia* della *Collezione digitale* on line. Un esempio è il ritratto del compositore Carlo Pedrotti, fotografato dai Fratelli Scanagatti di Torino, ripreso in due schizzi a china firmati rispettivamente da Mosè Rigotti e da Andrea Baroncelli e che furono utilizzati sia per illustrare le edizioni canto e pianoforte delle opere di Pedrotti, sia un articolo apparso sulla «Gazzetta musicale di Milano» – sempre edita da Ricordi – in occasione della morte del compositore nell'ottobre 1893 (figg. 1-2).

Ad oggi risultano digitalizzate circa tremilacinquecento fotografie del corpo principale su un totale stimato indicativamente di novemila unità e la catalogazione è ancora in corso. Finora sono disponibili sia le foto originali d'epoca sia alcune riproduzioni attuali in b/n e diapositive. I soggetti sono stati suddivisi nelle seguenti famiglie: ritratto in borghese, ritratto in costume, foto di scena, foto di gruppo, luoghi, monumenti. Sono stati individuati circa novecento nomi di fotografi italiani e stranieri, tra cui i Fratelli Alinari, Achille Ferrario, Attilio Badodi, Giacomo Brogi, Studio Bertieri, Cristoforo Capitanio, Luca Comerio, Carlo De Marchi, Guigoni & Bossi, Luigi Montabone, Pagliano & Ricordi, Alfredo Pesce, Pilotti & Poysel, Giovanni Battista Sciutto, Sebastianutti & Benque, Emilio Sommariva, Mario Nunes Vais, Fratelli Vianelli, Varischi & Artico.¹ Per l'estero si contano una trentina di studi parigini, fra cui quello di Nadar, una ventina di presenze per Berlino e altrettante per Londra (Wilson & C., Ellis) e per New York. Le foto vanno dalla *carte de visite* al grande formato.

L'affermarsi nel corso degli anni della ritrattistica fotografica è testimoniato dal diverso supporto su cui sono stati immortalati, con il passare delle generazioni, i volti dei membri della famiglia Ricordi. Se l'unico ritratto del fondatore Giovanni (1785-1853) è una litografia, la fisionomia del figlio Tito I (1811-1888) è fissata sia su carta litografica sia su lastra fotografica, mentre il nipote Giulio (1840-1912) ci appare, poco più che trentenne, in fotografia. È immortalato in quel formato *carte de visite* che verrà scelto anche per la realizzazione di una collana di ritratti, firmati «Stabilimento Ricordi», posti in vendita dalla Casa musicale a fine Ottocento per permettere agli appassionati di collezionare i volti dei più famosi compositori e cantanti dell'epoca, subentrando così alle piccole incisioni che Giovanni Ricordi vendeva agli inizi della sua attività.

L'unicità delle stampe fotografiche, di cui esistono più esemplari, è comunque garantita attraverso vari espedienti, come ad esempio l'inserimento di una dedica autografa che le lega al soggetto riprodotto o a un particolare evento. È il caso di una delle rarissime immagini di Giuseppe Verdi, da lui firmata e datata 1893 in occasione della première di *Falstaff*; o di Giacomo Puccini, che si serve dello scatto fotogra-

1. Per alcuni di loro, come i Fratelli Vianelli e Mario Nunes Vais, si vedano i saggi pubblicati nella prima parte del presente volume.

fico come mezzo di comunicazione per annunciare al suo editore che «la Bohème è finita!» (fig. 3). In altre occasioni la fotografia viene vista come uno strumento di ‘autopromozione’: le giovani cantanti in cerca di scrittura inviano al potente editore milanese la propria immagine assieme al curriculum artistico, riportato sul verso della stessa: così il soprano Aida Susy Pereira trascrive l’elenco delle opere in cui eccelle, mentre il mezzosoprano Elvira Lorini lo incolla dattiloscritto, sempre nella speranza di un provino.

Molte delle fotografie che agli inizi del Novecento arrivano negli uffici di via Omenoni vengono utilizzate, come accennato, per illustrare le riviste editate dalla Casa.² Un modo per allargare la platea dei lettori, rivolgendosi non solo a chi era in cerca di informazioni sul mondo musicale, ma anche a chi era incuriosito dalle ‘Arti sorelle’ e dalla fotografia. Questo stretto connubio fra gli originali conservati in archivio e la loro pubblicazione sui periodici riveste un ruolo centrale nell’attuale lavoro di catalogazione, soprattutto perché aiuta nella datazione e nell’identificazione di un autore o di un evento. Un esempio è fornito dalla foto che documenta il banchetto in onore di Giuseppe Giacosa alla Famiglia Artistica Milanese in occasione del successo della commedia *Come le foglie*, andata in scena al teatro Manzoni di Milano il 3 gennaio 1900, e che venne pubblicata in «Ars et Labor» per la scomparsa di Giacosa il primo settembre 1906. Solo grazie all’articolo commemorativo è stato possibile rintracciare sia l’occasione, sia l’identità di molti fra i presenti, tra cui alcuni dei più famosi nomi del teatro italiano dell’epoca (fig. 4). Per altro, la redazione non si limitava a proporre notizie su eventi e stelle del melodramma, ma scriveva anche su quelli, altrettanto celebri, del teatro di prosa: da Eleonora Duse a Ermete Zacconi, da Tina di Lorenzo ad Armando Falconi, dalle sorelle Gramatica a Edoardo Ferravilla. Un’utile e insostituibile fonte per la storia dello spettacolo.

Con l’evolversi della tecnica aumentano le possibilità di immortalare scene di vita quotidiana al di fuori degli studi fotografici. Interessanti per la storia del costume sono le fotografie di ambiente, che potremmo definire ‘extra-teatrale’. Gli artisti che avevano con Ricordi un rapporto che andava al di là dello stretto ambito lavorativo spesso inviavano all’editore scatti legati alla loro vita quotidiana, che venivano poi pubblicati a beneficio dei tanti ammiratori. Basti pensare a un ‘dietro le quinte’ d’eccezione come la sequenza dei cambiamenti d’abito del fantasista Leopoldo Fregoli, o al *selfie ante litteram* di Gabriele D’Annunzio, che si fa riprendere su un biplano insieme al famoso pilota Glenn Curtiss, pioniere dell’aviazione americana, presente a Brescia per una gara aerea nel 1909. Non da meno il compositore Umberto Giordano, fotografato con tutta la famiglia nel giardino della sua villa Montebello a Pallanza, e Puccini, ritratto a bordo del suo motoscafo. Proprio al compositore toscano è legato uno dei primi reportage fotografici – apparso nel numero di febbraio del 1903 di «Musica e musicisti» – con la sequenza dell’incidente automobilistico e del successivo soccorso e trasporto del Maestro rimasto ferito.

2. In particolare la «Gazzetta musicale di Milano», fondata da Ricordi nel 1842, che viene trasformata prima in «Musica e musicisti» (1902-1905), poi in «Ars et Labor» (1906-1912).

Grazie alla varietà dei documenti conservati in archivio è possibile ricostruire una fitta rete di correlazioni fra fotografie, iconografia e lettere, arricchendo vicendevolmente i diversi fondi presenti. Ne è un esempio, ancora una volta, la corrispondenza tra Ricordi e Puccini. Se il primo scrive al compositore chiedendo una sua foto autografata per illustrare un libro di imminente pubblicazione in America, il Maestro a sua volta invia una serie di vedute scattate da Alfredo Ornano da inserire in una progettata biografia a puntate e Ricordi – fra gli storici promotori del diritto d'autore – ne richiede il permesso di utilizzo da parte del fotografo. Come si è ormai capito, Puccini, amante delle novità, si era appassionato alla nuova arte: «*le scriverò da Cairo e farò tutte le fotografie possibili – viaggio con due macchine – come un Montabone qualunque!*», così informa Ricordi nel 1908. Più tardi utilizzerà alcune immagini da lui scattate nei boschi dell'Abetone per far capire allo scenografo quale sia la sua idea per la foresta nel finale di *Fanciulla del West*. A sua volta Ricordi gli manderà delle foto di ambiente western perché lo aiutino a entrare nello spirito dell'opera.³

La fotografia entra così nell'iter dell'allestimento scenico e ci permette, ad esempio, di vedere, grazie a uno scatto di Pilotti & Poysel, come il figurino originale del personaggio di Desdemona disegnato da Alfredo Edel fosse stato realizzato in sartoria e indossato da Romilda Pantaleoni nella première dell'*Otello* verdiano nel 1887 (figg. 5-6). Nello stesso tempo le pose di Sarah Bernhardt nella *Tosca* di Victorien Sardou, immortalate da Nadar, ispirano per l'omonima opera pucciniana sia il pittore Adolf Hohenstein nella creazione del manifesto pubblicitario, sia lo stesso compositore nella descrizione in partitura del finale del II atto: entrambi immortalano la drammatica scena in cui Floria Tosca pone i candelieri ai lati del corpo di Scarpia.

La fotografia diventa sempre più il modello per scene e costumi, arrivando a sostituire i disegni preparatori. È il 1910 quando Giulio Ricordi acquista le foto di scena scattate da Byron durante la prima teatrale di *Fanciulla del West* di David Belasco al New Belasco Theatre di Pittsburg (1905) per trarne direttamente le fogge dei costumi e tutta l'attrezzatura per per l'omonima opera di Puccini che andrà in scena al Metropolitan di New York (1910). E ancora. La foto della partita a carte diventa la copertina del libretto a stampa e della riduzione canto e piano dell'opera musicale italiana. Persino le tavole dei costumi destinate al noleggiatore teatrale saranno sostituite dai duplicati delle foto di scena del dramma teatrale americano.

In altri casi la fotografia è una testimonianza documentaria. Dopo la caduta scagliera del 17 febbraio 1904, *Madama Butterfly* di Puccini viene ripresentata solo due mesi dopo in una nuova versione al teatro Grande di Brescia. Per dare maggior risalto all'evento viene effettuato un servizio fotografico nello studio del bresciano Cristoforo Capitanio che ritrae gli interpreti in abito di scena. Fra i presenti vi è il basso Fernando Gianoli Galletti nelle vesti del Principe Yamadori. Grazie al suo ritratto si è potuto oggi rintracciare quello che fu il 'vero' costume indossato alla première. Infatti il disegno originale realizzato da Giuseppe Palanti per il Principe Yamadori di taglio

3. Per l'epistolario intercorso tra Ricordi e Puccini si veda la sezione *Lettere* della collezione digitale.

occidentale era stato rifiutato, ma non si conosceva con quale fosse stato sostituito. Grazie alla fotografia dell'interprete si è visto che ne era stato preferito uno di taglio orientale tradizionale. In seguito è stato individuato anche un disegno dello stesso abito, conservato fra le tavole delle copie destinate al noleggio ai teatri.

È sempre l'editore Giulio Ricordi a vedere nella fotografia un fantastico mezzo pubblicitario, lui che già aveva accolto la nascita della cartolina postale come una splendida occasione per offrire al pubblico l'acquisto di raccolte a tema operistico. Affianca così ai disegni di Leopoldo Metlicovitz, che raccontano in dodici immagini i momenti salienti della storia della pucciniana *Madama Butterfly*, altrettante cartoline 'fotografiche' commissionate allo Studio Varischi & Artico di Milano, a cui viene chiesto di realizzare un servizio fotografico alla prima interprete Rosina Storchio: ne usciranno trentatré pose, quasi una sequenza cinematografica, da cui se ne selezioneranno dodici che saranno poste in vendita in un unico pacchetto. Le possiamo ancora oggi rivedere tutte insieme nel numero del 15 maggio 1904 di «Musica e musicisti».

Se Giulio sa cogliere le opportunità offerte dal nuovo mezzo, il figlio Manolo (1876-1940) e prima di lui il fratello Giuseppe (1853-1902) si sono dedicati in prima persona alla fotografia. Nel 1881 lo 'zio Peppo', come era familiarmente chiamato, si associa con il fotografo professionista Leonida Pagliano, che ha lo studio in Galleria Vittorio Emanuele, creando la Pagliano e Ricordi con sede in piazza del Carmine 4, succedendo a Sebastianutti & Benque. È la stessa zona di Milano, quella di Foro Bonaparte, dove Giuseppe Ricordi aveva aperto una delle prime concessionarie di automobili di lusso e dove Puccini si fa fotografare a bordo della sua nuova auto con D'Annunzio e Marco Praga. Molte illustrazioni presenti nelle riviste editte dalla Casa musicale portano invece la firma del figlio di Giulio, Carlo Emanuele, detto Manolo, sono suoi gli scatti inseriti nell'intervista a Umberto Giordano (figg. 7-8) o quelli nello stabilimento di viale Campania durante le visite di ospiti illustri.

Accanto alla musica, alle arti, ai viaggi, a questo mondo di inizio secolo sempre più in fermento ecco apparire le rubriche dedicate alla moda anche nei periodici editi da Ricordi, fra uno spartito in omaggio e la recensione di una prima musicale e teatrale. Le ultime novità raccontate nella rubrica *Le eleganze della moda* dalla penna di Elisa Bucchi, scrittrice e moglie di quel Marcello Dudovich maestro della grafica pubblicitaria, sono accompagnate da fotografie della stessa autrice in veste di modella e non più da schizzi disegnati. Le stesse cantanti e attrici meritano particolare attenzione, sono soprattutto loro le protagoniste di questa scelta. Non si fanno più fotografare esclusivamente in costume di scena, ma anche in 'borghese', sfoggiando eleganti abiti da sera o ampi cappelli e stole di pelliccia, permettendoci così di conoscere più a fondo la moda dell'epoca, che veniva ripresa anche nei grandi cartelloni pubblicitari in cui Ricordi con le sue Officine Grafiche primeggiava. Confrontiamo ad esempio il ritratto della cantante Stella Marchetti con il manifesto ideato da Marcello Dudovich per i rinomati Magazzini Mele di Napoli specialisti in elegante moda pronta (figg. 9-10). Lo stesso Puccini, qui più volte nominato, appassionato di moda non si presentava mai a una seduta fotografica fosse da Achille Ferrario o da Attilio Badodi indossando lo stesso abito.

Sono questi solo alcuni degli aspetti che emergono da una prima analisi del *Fondo fotografico* dell'Archivio Storico Ricordi, fonte di continue scoperte e la cui ricchezza aumenta grazie alla possibilità di dialogare con le altre raccolte ivi conservate per una conoscenza sempre più completa non solo della storia musicale, ma anche della storia di una società.

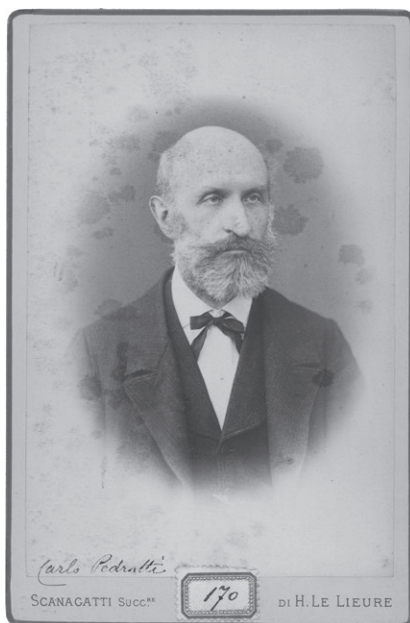


Fig. 1. Fratelli Scanagatti, Carlo Pedrotti, fotografia (Milano, Archivio Storico Ricordi).

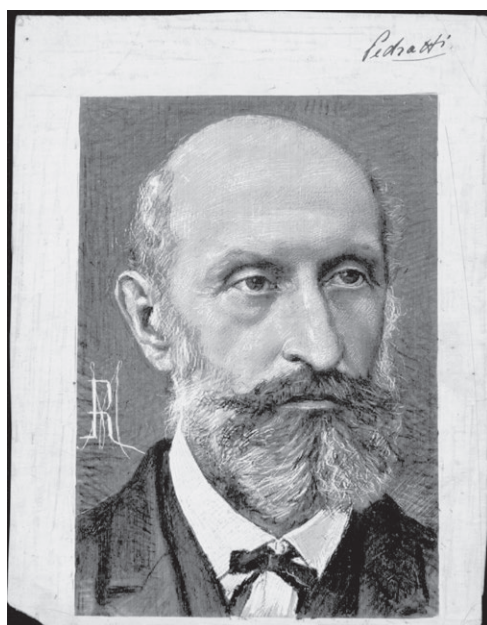


Fig. 2. Mosè Rigotti, Carlo Pedrotti, disegno a china (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Fig. 3. Giacomo Puccini, al centro col braccio alzato, 1895, fotografia con nota autografa «10 Xbre '95 la Boheme è finita!» (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Fig. 4. Varischi & Artico, Banchetto in onore di Giuseppe Giacosa alla Famiglia Artistica Milanese. In prima fila da sinistra: Piperno, Bozzotti, Ferravilla, (?), Paladini, Rovetta, Di Lorenzo (dietro a Praga), Praga, Giuseppe Giacosa, Andò, 1900, fotografia (Milano, Archivio Storico Ricordi).

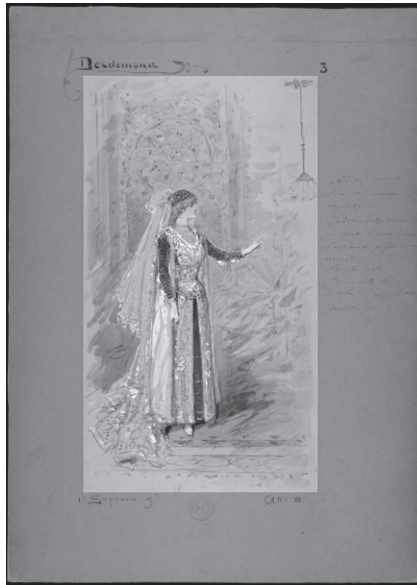


Fig. 5. Desdemona, figurino di Alfredo Edel per la prima assoluta di *Otello* di Giuseppe Verdi, atto III, Milano, teatro alla Scala, 1887, tempera e acquerello su carta applicata a cartone (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Fig. 6. Pilotti & Poysel, Romilda Pantaleoni nel ruolo di Desdemona in *Otello* di Giuseppe Verdi, Milano, teatro alla Scala, 1887, fotografia (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Fig. 7. Manolo Ricordi, Umberto Giordano e la famiglia nel giardino della villa Montebello a Pallanza, 1903, fotografia (Milano, Archivio Storico Ricordi).

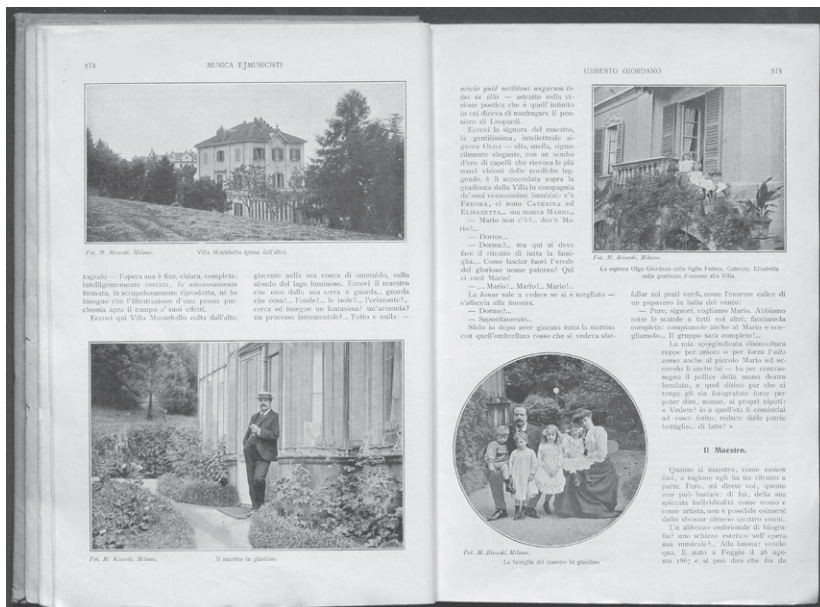


Fig. 8. Umberto Giordano, Articolo pubblicato in «Musica e musicisti», LVIII, 1903, 7, pp. 574-575 (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Fig. 9. Ritratto di Stella Marchetti, 1912 (?), fotografia non firmata (Milano, Archivio Storico Ricordi).

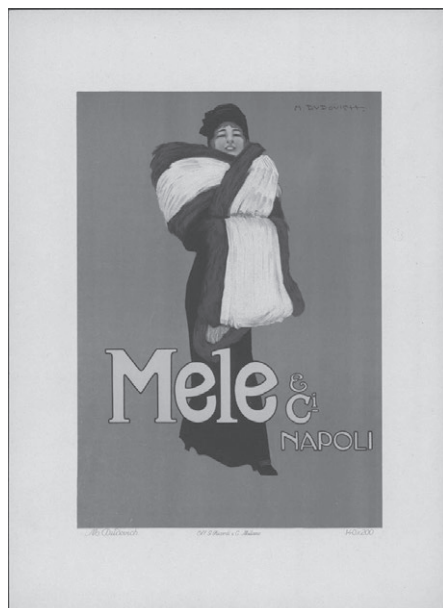


Fig. 10. Marcello Dudovich, Manifesto per i magazzini Mele & c. Napoli, 1914 (Milano, Archivio Storico Ricordi).

ELENA BERARDI

IL PATRIMONIO FOTOGRAFICO
DELL'ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO
E LA DOCUMENTAZIONE

Nel 2005 l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) ha pubblicato, in collaborazione con la casa editrice Bononia University Press (BUP), un numero della rivista «Acta photographica» interamente dedicato alla fotografia di teatro e di arti sceniche. Fu l'occasione per riunire contributi elaborati da esperti e cultori della materia interessati a vario titolo all'argomento, con il comune intento di raccontare percorsi di ricerca nati tra le eterogenee collezioni dell'ICCD. Fu giocoforza proporre in quella sede il tema declinato nelle più varie accezioni: dalla documentazione relativa ai teatri, antichi – come quelli di Pompei, Ostia e Villa Adriana – e moderni – quali il teatro di Sabbioneta –, alla fotografia di scena, ad esempio attraverso la descrizione di un *corpus* di fotografie presenti nel *fondo Nunes Vais*, che include sia momenti di teatro ripresi dal vivo, sia ritratti e fotografie di scena a posa ferma.¹ Il quadro che ne risulta è uno spaccato delle tipologie teatrali in voga a cavallo tra fine Ottocento e inizi Novecento, che vengono puntualmente passate in rassegna da Nunes Vais, offrendo all'occhio dello spettatore una ricca varietà di ripresa, rivelatrice dell'interesse del fotografo fiorentino non solo verso l'atto fotografico in quanto tale ma ancor più (forse) verso il teatro o anche verso il set teatrale propriamente detto (figg. 1-4).

Insieme a fondi appartenuti a fotografi di rilievo – seppure amatoriali, come amavano essi stessi definirsi, basti pensare allo stesso Nunes Vais o al principe Francesco Chigi – l'ICCD conserva fondi eterogenei per provenienza e per tematica che nel loro insieme determinano un patrimonio fotografico talmente ricco da configurarsi come una delle più importanti raccolte pubbliche di fotografia storica con alcuni milioni di fototipi che vanno dal 1840 fino alla contemporaneità.

I due grandi Archivi di stato, il Gabinetto fotografico nazionale (fondo GFN, 1895) e quello della Direzione generale antichità e Belle Arti del Ministero della pubblica istruzione (MPI, 1870-1973), costituiscono i capisaldi, le collezioni a partire dalle quali, per stratificazioni successive, si sono aggiunti nel corso del tempo

1. Cfr. *Teatri e arte scenica*, «Acta Photographica. Rivista di fotografia, cultura e territorio», II, 2005, 2-3. Su Nunes Vais si veda anche l'articolo di Marianna Zannoni pubblicato in questo stesso numero (pp. 143-161).

nuovi fondi di varia natura che, in una visione d'insieme, sono oggi in grado di restituire la storia della fotografia a tutto campo, dalle tecniche di esecuzione di ripresa e stampa, alla storia dei generi fotografici, al racconto delle varie stagioni culturali e sociali sulle quali la fotografia ha impresso il suo marchio. E qui pensiamo, ovviamente, alla varietà di archivi confluiti nel GFN: da quelli appartenuti a fotografi e/o ditte fotografiche (Tuminello, Morpurgo, Bencini e Sansoni, Bombelli), alle collezioni accuratamente determinate per volontà di cultori della fotografia (Becchetti, Lattanzi, Niego, Beccarini), a fototeche appartenute a storici dell'arte (Ferrari, Zeri, Toesca). Questo, dunque, il composito patrimonio fotografico conservato in ICCD.

Per ritornare all'oggetto teatro, se a Nunes Vais spetta il merito di rappresentare l'eccellenza nella ritrattistica di fine Ottocento, è altrettanto vero che la documentazione di teatro, di attori e cantanti ritorna anche in altri contesti fotografici: ci riferiamo nella fattispecie ai due album denominati *Ricordi* che, entrati nelle collezioni dell'ICCD nel 2005, sono costituiti da una serie di stampe aristotipiche e all'albumina in formato gabinetto incollate su cartoncini di supporto. Uno degli album è rilegato con una copertina rigida in pelle con fregio e chiusura in metallo; contiene ventiquattro albumine montate su cartoncino, di cui quattro su sfondo nero, le restanti su sfondo chiaro, e ventiquattro fogli privi di immagini; l'altro, rilegato anch'esso con copertina rigida in pelle con fregio di metallo e con bordatura degli angoli in metallo, è completo e contiene trenta albumine montate su cartoncino chiaro. Grazie alle etichette poste sul verso di alcuni supporti è stato possibile dare un nome ai personaggi ritratti. Tra questi, i direttori d'orchestra Franco Faccio (fig. 5) e Carlo Pedrotti, le attrici Adelaide Tessero e Adelaide Ristori² e altri personaggi, tutti legati al mondo del teatro e, verosimilmente, soprattutto a La Scala di Milano. La galleria di ritratti, se passati in rassegna uno di seguito all'altro, permette di farsi un'idea del teatro musicale italiano di fine Ottocento, sia per quanto riguarda il balletto sia per quanto riguarda l'opera (fig. 6). Le fotografie furono eseguite da ditte di rilievo anche a livello internazionale, come si evince in molti casi dalla lettura delle iscrizioni al *recto* o al *verso* delle stampe (fig. 7).

Apprendiamo così che uno tra gli studi fotografici che realizzarono le immagini fu quello di Luigi Scanagatti, che dalla provincia di Asti si trasferì a Parigi dove esercitò presso lo studio di Henri Le Lieure. Tornato in Italia nel 1879, subentrò con il fratello nello studio torinese Fotografia parigina, già di Le Lieure, di cui ereditò l'archivio fotografico. L'attività dello stabilimento Scanagatti, come quella di altri successori di importanti studi fotografici, sarà ampiamente dedicata anche alla ristampa delle lastre Le Lieure.³ Di quest'ultimo, peraltro, l'ICCD conserva un fondo di pregiate stereoscopie colorate a mano.

2. Sui rapporti dell'attrice con la fotografia si vedano i saggi di Francesca Simoncini e Cristina Tosetto rispettivamente alle pp. 29-44 e 45-61.

3. Cfr. M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, biografie a cura di C. CASSIO, Torino, U. Allemandi, 1990, p. 419.

È soprattutto grazie alle etichette della casa editrice Regio Stabilimento Ricordi che è possibile stabilire una datazione di massima per le fotografie in questione, in un arco temporale compreso tra il 1878, anno in cui la Ricordi aprì a Londra uno stabilimento, e il 1888, anno di apertura degli stabilimenti di Palermo e Parigi.⁴ Dalla fattura raffinata degli album è possibile ipotizzare che appartenessero a membri della famiglia Ricordi. Ce lo fa supporre, in particolare, una dedica con data 1883, indirizzata a Tito Ricordi padre, presente nel ritratto del baritono francese Victor Maurel (fig. 8). In ogni caso chi raccolse le fotografie dovette certamente essere un cultore di teatro e di opera, vista la frequenza con cui si susseguono fotografie di direttori d'orchestra e di ballerine in abiti di scena. Tra l'altro, le immagini che compongono interamente uno dei due album furono eseguite nello studio fotografico Pagliano & Ricordi (fig. 9), nato dall'associazione tra il fotografo Leonida Pagliano e la famiglia Ricordi. Lo studio ottenne numerosi riconoscimenti: una medaglia d'oro all'Esposizione di Milano del 1871 e nello stesso periodo un brevetto dal Regno d'Italia per i ritratti di famiglia.

A conclusione di questa breve rassegna sul teatro e le arti sceniche rappresentate nei fondi ICCD, ci piace ricordare un intervento di valorizzazione effettuato alcuni anni fa dall'Istituto su una raccolta fotografica di proprietà non istituzionale. Tale intervento, ideato in occasione delle celebrazioni dei cento anni dalla nascita dell'artista Toti Scialoja (1914–2014), fu realizzato grazie a un accordo di collaborazione tecnico-scientifica stipulato tra la Fondazione Toti Scialoja e l'Istituto. Ciò ha comportato il coordinamento da parte dell'ICCD delle attività di catalogazione e digitalizzazione effettuate su un nucleo di circa duemilacinquecento immagini, utilizzando metodologie descrittive e risorse di tecnologia digitale messe a disposizione dall'ICCD stesso.

Il *fondo fotografico Toti Scialoja e Gabriella Drudi*, costituito da alcune migliaia di fotografie a colori e in bianco e nero, che coprono un arco cronologico che va dalla fine dell'Ottocento alla metà degli anni Novanta del Novecento, si riferisce alla vita pubblica, privata e lavorativa dell'artista e della moglie. Al *corpus* di immagini che riproduce le opere pittoriche di Scialoja si affianca la documentazione della sua attività di scenografo e costumista; a queste si aggiungono le testimonianze di allestimenti di mostre – collettive e personali – e quelle che ritraggono l'artista nel suo studio. Al fine di consentire una maggiore coerenza catalogografica, il progetto ha previsto che le immagini fossero ordinate in sezioni tematiche a partire dalle due serie principali: vita privata e attività pubbliche. Un significativo nucleo riguarda infatti la vita di Toti Scialoja e della moglie Gabriella Drudi, i numerosi viaggi (New York, Parigi), le gite con gli amici, le vacanze a Procida, la vivacità di interessi condivisi con intellettuali del Novecento.

Da segnalare un nutrito quantitativo di fotografie che sono opera di importanti firme: da Ugo Mulas a Milton Gendel, a Oscar Savio, come a testimoniare la contiguità di interessi che legavano gli artisti. Si tratta di immagini private che raccontano momenti conviviali; tra i nomi presenti in molte delle immagini componenti

4. Così conferma la scritta didascalica «R. Stabilimento Ricordi/Milano-Napoli-Roma-Firenze-Londra». Cfr. D. VIRGILI, *Gli album 'Ricordi'*, «Comunicazioni M.A.FO.S.», 2006, p. [6].

il fondo si segnala la serie dedicata a Pier Paolo Pasolini, ritratto, presumibilmente da Gabriella Drudi, sul ciglio del Tevere in un momento di assoluto relax insieme agli amici. Ma l'aspetto che interessa qui evidenziare è quello legato alla dimensione teatrale abbracciata con grande passione dall'artista romano. Agli inizi degli anni Quaranta del secolo scorso ha inizio la collaborazione di Scialoja con il teatro, anni molto intensi e tutt'altro che marginali rispetto alla sua attività prevalente. Scialoja si esprime come regista, scrive saggi e sceneggiature, matura come pittore e come artista, seguendo un'evoluzione ben evidente in ciascuna delle espressioni nelle quali la sua arte si imbatte. Nel 1943 al teatro Argentina di Roma l'artista realizza le scene, eseguendo bozzetti e figurini, dello spettacolo *L'opera dello straccione* di John Gay con musica di Roman Vlad, coreografia di Rosa Mazzucchelli e regia di Vito Pandolfi, ispirato all'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Lo spettacolo venne rappresentato un solo giorno, seppure con grande successo: per ragioni politiche non si tennero repliche. Almeno una ventina di scatti presenti nel *fondo fotografico* riguardano bozzetti di scena e riprese dello spettacolo effettuate dal fotografo Oscar Savio, del quale peraltro l'ICCD conserva un interessante *fondo di architettura e urbanistica*.

Non possiamo poi tralasciare la raccolta di fotografie di scena per la rappresentazione di *Capricci alla Stravinsky* che ebbe luogo il 30 aprile 1943 al teatro delle Arti e di cui il coreografo ungherese Aurel Miholy Milloss⁵ (1906-1988) fu ideatore e coreografo, Toti Scialoja costumista e scenografo, Franco Capuana direttore d'orchestra (fig. 10). O le immagini a memoria del balletto realizzato sulla musica di George Gershwin *Rhapsody in blue* andato più volte in scena tra il 1947 e il 1948 al teatro dell'Opera, che vide anche in questo caso la partecipazione di Scialoja insieme all'amico coreografo Milloss (fig. 11). Potremmo proseguire poiché il *fondo fotografico* conserva immagini di scena anche di molti altri spettacoli: dalle rappresentazioni al teatro della Pergola a Firenze con *Le Mariés de la tour Eiffel* a quelle a La Fenice di Venezia, con *Marsia* o *Ballata senza musica* oppure ancora al teatro La soffitta di Bologna con *Il malinteso*. Ma qui ci fermiamo. Rimandando il lettore alla Fondazione Scialoja,⁶ che offre la possibilità di avvicinarsi all'opera di Scialoja nel suo complesso. La Fondazione infatti ha sede in via Santa Maria in Monticelli a Roma dove l'artista e la moglie abitarono in un appartamento che ancora oggi conserva l'arredamento che entrambi vollero, tra cui spicca una grande libreria di una brillante tonalità di rosso – probabilmente dipinta dallo stesso Scialoja –, qui è conservata la biblioteca e, poco distanti, i documenti d'archivio. Negli ambienti della casa trovano spazio scritti, documenti, disegni, fotografie e opere che raccontano la vasta produzione artistica di Scialoja e quella della Drudi, che è stata scrittrice, saggista e critica d'arte, tra le prime a studiare l'espressionismo astratto americano e a scriverne in Italia.

5. L'Istituto per il Teatro e il Melodramma presso la Fondazione Cini ne conserva l'archivio. <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000002/aurel-milloss.html> (ultima consultazione: 14 marzo 2020).

6. Presidente della Fondazione Scialoja è il critico letterario e scrittore Arnaldo Colasanti.



Fig. 1. Toto Majorana e Angelo Musco, 1900 ca., fotografia (ICCD, *Fondo Nunes Váis*, inv. F036091).



Fig. 2. Dina Galli e Oreste Calabresi, 1900 ca., fotografia (ICCD, *Fondo Nunes Váis*, inv. F037091).



Fig. 3. Artista del teatro Niccolini a Firenze, 1900 ca., fotografia (ICCD, *Fondo Nunes Váis*, inv. G017877).



Fig. 4. Julie Hudek, ballerina, 1912, fotografia (ICCD, *Fondo Nunes Váis*, inv. E100512).



Fig. 5. Fratelli Vianelli, Ritratto di Franco Faccio, 1887 ca., fotografia (ICCD, Album *Ricordi*, inv. ACR2/1).



Fig. 6. Luigi Montabone, Ritratto di Marie Waldmann, 1876, fotografia (ICCD, Album *Ricordi*, inv. ACR2/19).



Fig. 7. Studio Saroni, Ritratto di Maude Branscome, 1877-1882, fotografia (ICCD, Album Ricordi, inv. ACR 1/23).



Fig. 8. Benque & Co., Victor Maurel, 1875-1895, fotografia (ICCD, Album Ricordi, inv. ACR2/10).



Fig. 9. Pagliano e Ricordi, Ritratto di attrice, 1875 ca., fotografia (ICCD, Album *Ricordi*, inv. ACR1/14).



Fig. 10. Oscar Savio, *Capricci alla Stravinsky*, coreografie, teatro delle Arti, Roma, 1943, fotografia (ICCD, Fondo *Scialoja*, inv. FSP1273_1).

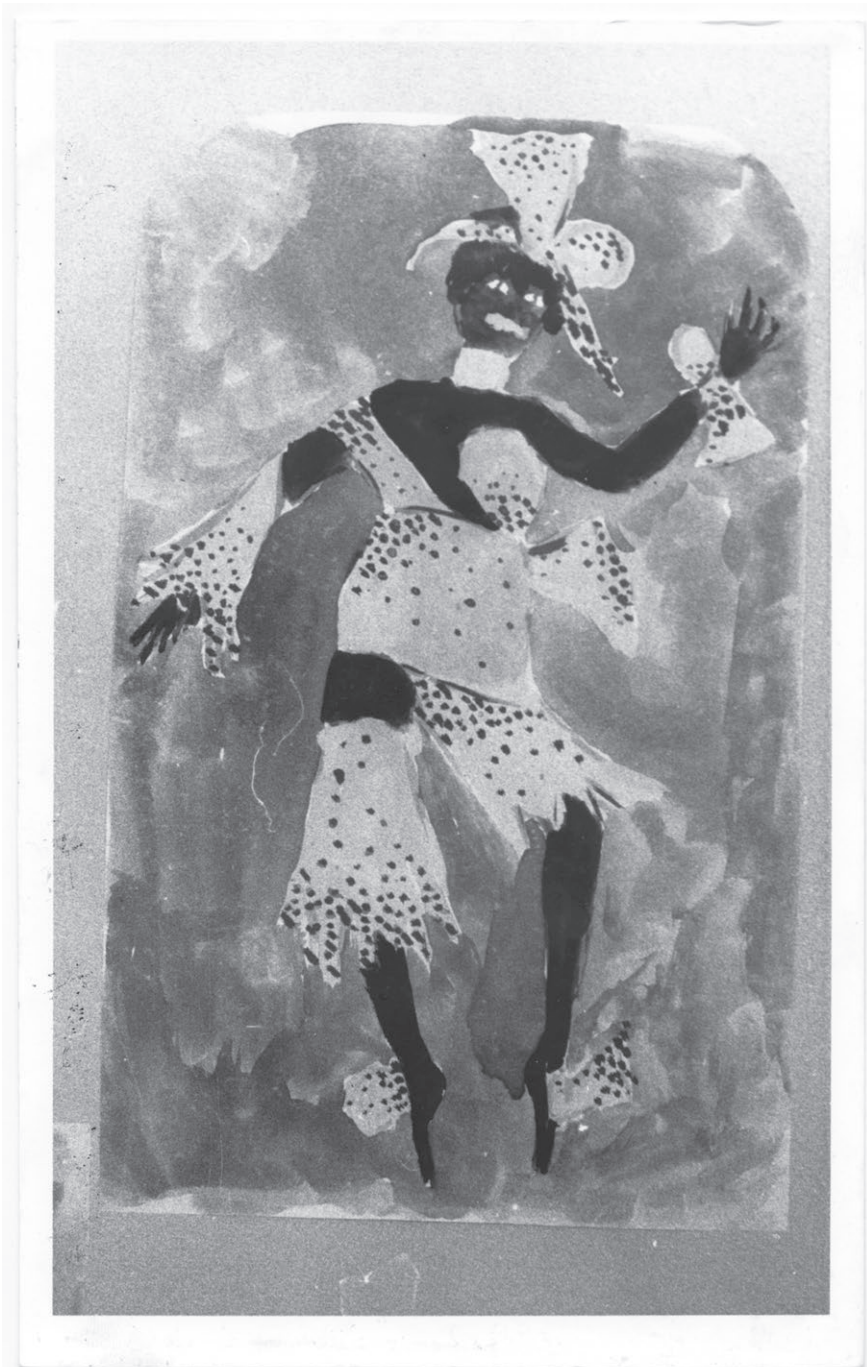


Fig. 11. *Rhapsody in blue*, figurino, 1948 ca. (ICCD, Fondo Scialoja, inv. FSP1281_2).

ALBERTO BELTRAMO

FONDAZIONE CASA LYDA BORELLI PER ARTISTI
E OPERATORI DELLO SPETTACOLO

A Bologna esiste Casa Lyda Borelli, una casa di riposo che accoglie artisti e operatori dello spettacolo. Ideata alla fine dell'Ottocento nell'ambito delle attività della Società di previdenza fra gli artisti drammatici fondata da Tommaso Salvini, fu voluta dall'impresario Adolfo Re Riccardi, che propose di istituire una dimora prestigiosa per attori anziani in difficoltà ispirandosi all'esperienza milanese della casa di riposo per musicisti voluta da Giuseppe Verdi. L'Ente fu fondato nel 1917 e Re Riccardi ne divenne il primo presidente. Fu a Bologna che sorse la residenza, poiché il Comune donò il terreno per poterla edificare. Originariamente chiamata Casa di riposo per artisti drammatici italiani, fu inaugurata nel 1931. Anima instancabile della Casa fu l'avvocato e commediografo bolognese Lorenzo Ruggi, che operò prima come vice presidente accanto a Re Riccardi, poi come presidente, incarico che ricoprì dal 1953 al 1972, anno della sua morte.

Nel 1962 l'istituzione era stata dedicata all'attrice Lyda Borelli a seguito di una munifica donazione che il conte Vittorio Cini, marito della celebre interprete, aveva elargito a memoria della moglie. Era sempre stata consuetudine dedicare gli ambienti della villa a benefattori, in genere personalità del mondo dello spettacolo, o a figure in nome delle quali venivano raccolte offerte a favore della Casa. Molti parteciparono attivamente donando, nel corso del tempo, arredi, suppellettili e tutto ciò che era necessario per l'allestimento e la sua funzionalità. Naturalmente giunsero anche documentazioni, cimeli e libri legati al mondo del teatro dal momento che non c'era ancora in Italia un centro di raccolta di tale materiale. È del 1932 infatti l'apertura al pubblico della biblioteca del Burcardo e pochi erano gli attori che possedevano raccolte considerevoli. Fu anche per questo che Re Riccardi e Ruggi decisero di affiancare alla Casa una biblioteca dove conservare tali testimonianze.

Si costituì così il primo nucleo della odierna biblioteca che nel corso degli anni andò via via a incrementarsi grazie ai lasciti degli ospiti che vivevano nella Casa e alle donazioni di benefattori esterni. La più importante fu quella voluta dagli eredi dell'attore Antonio Gandusio che donarono una raccolta di oltre tremila volumi, databili dal XVI al XX secolo, oltre al fondo archivistico e fotografico appartenuto al celebre interprete. Molti seguirono il loro esempio donando i propri archivi e le raccolte di copioni, di fotografie e di libri. Per moltissimo tempo tale materiale fu a

uso esclusivo degli ospiti, fino a quando, nel 2005, per volontà del presidente dell'epoca Lamberto Trezzini, cominciò il riordino e il censimento dell'archivio e della biblioteca che nel 2006 fu trasferita nell'ex cappella della villa dedicata a san Genesio, patrono degli attori, appena restaurata. Questa operazione portò anche a nuove, importanti donazioni tra cui il fondo documentario bibliografico appartenuto al critico e regista Carlo Lari e all'attrice Lida Ferro. Attualmente i fondi conservati presso l'archivio della Casa includono sia la documentazione relativa all'amministrazione dell'Ente, per ciò che concerne lo svolgimento delle attività assistenziali e culturali, sia quella riferita a personalità che hanno vissuto presso l'istituzione o che gli hanno destinato i propri materiali.

A partire dal marzo 2008, con il coordinamento di Federica Rossi, si è proceduto all'ordinamento e all'inventariazione analitica della documentazione conservata, operazione conclusasi nel 2011 grazie alle archiviste Lorenza Iannacci per i fondi storici e Simona Guerra per quelli fotografici. Nel corso di tale intervento, realizzato nell'ambito del progetto *Una città per gli archivi*¹ finanziato dalle fondazioni del Monte e Carisbo, si sono potute verificare la varietà e l'unicità dei materiali conservati, tra cui alcune lettere inedite di Eleonora Duse all'attore Ciro Galvani, alcuni autografi di Giacomo Puccini, i diari dell'attrice Fanny Marchiò, il carteggio intercorso tra Filippo Tommaso Marinetti e il poeta futurista Escodamè. Il fondo fotografico conserva testimonianze dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi. I ritratti di 'gente di spettacolo', le immagini riguardanti i teatri italiani o momenti di vita della Casa nei suoi novant'anni di storia sono i protagonisti del fondo che conta oltre sedicimila scatti. Nell'agosto 2012 l'archivio ha ricevuto la *dichiarazione di interesse storico particolarmente importante* da parte della Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici, su proposta della Soprintendenza archivistica.

All'interno della villa sono inoltre conservati costumi di scena, alcuni dei quali risalenti al XVIII secolo, numerose opere pittoriche e scultoree, una raccolta di oltre milleducento copioni otto-novecenteschi e locandine teatrali, tra cui alcune relative alla compagnia di Sarah Bernhardt disegnate da Alfons Mucha. Risultano altresì di grande interesse le numerose e preziose suppellettili, che ci riportano alla quotidianità degli artisti a cui sono appartenute: il set da toeletta di Fanny Marchiò, le scarpette e i bastoni da passeggio di Dina Galli, le scatole portasigarette di Mimì Aylmer, le sculture appartenute ad Anna Proclemer. I materiali di Carlo Lari e Lida Ferro, in particolare, appaiono come uno degli esempi più significativi: la donazione, voluta dal figlio dell'attrice Guido Verdier nel 2009, si compone, come si è detto, di una raccolta di documenti, libri, fotografie e cimeli appartenuti al regista che alla sua morte erano passati alla Ferro andando così a formare un tutt'uno con il patrimonio dell'attrice. La parte prettamente documentaria conserva alcune traduzioni di opere teatrali, la produzione critica di Lari, testimonianze dell'attività svolta dalla Ferro e i materiali relativi al teatro Sant'Erasmus di Milano, ideato e gestito dai due negli anni Cinquanta del secolo scorso. Una parte del fondo è costituita dalla corrispondenza a loro indirizzata. Completano la raccolta

1. Sul progetto cfr. www.cittadegliarchivi.it (ultima data di consultazione: 16 giugno 2021).

disegni e caricature, nonché un'ampia collezione di manifesti riferiti a numerose compagnie teatrali esibitesi perlopiù presso il teatro Manzoni di Milano.

Nell'organizzare il *fondo Lari-Ferro* si è deciso di mantenere una struttura unica, comprendente le testimonianze dell'attività artistica e professionale dell'uno e dell'altro soggetto produttore. Tale sistemazione era già stata sommariamente definita dalla Ferro nel momento in cui l'attrice accorpò la documentazione appartenuta a Lari con la propria. La raccolta fotografica si presentava già sommariamente suddivisa in buste e denominata per serie dalla stessa Lida Ferro. Si è scelto, per questa ragione, di mantenere l'attribuzione originaria e le serie sono state ordinate cronologicamente in base alla data degli spettacoli, ricavata grazie alla documentazione conservata presso Casa Lyda Borelli e allo spoglio dei principali periodici del tempo.² Dopo essere stata riordinata la collezione è stata così suddivisa: attività della Compagnia italiana di prosa Sant'Erasmo; fotografie della carriera di Lida Ferro; serie *ritratti di personaggi celebri*; fotografie di scena esposte al teatro Sant'Erasmo; vita personale; album. Nei *ritratti di personaggi celebri* si trovano gli scatti appartenuti a Lari: centotrenta fotografie, alcune con dediche autografe, che il critico raccolse sia per interesse personale sia per utilizzarle negli articoli scritti nel corso della sua carriera. Nel 1912 era infatti diventato direttore della rivista «Il teatro illustrato», fondata nel 1905 dal giornalista e scrittore Umberto Notari recuperando la celebre testata pubblicata dall'editore Sonzogno dal 1881 al 1892. Caratteristica del periodico era la grande attenzione verso l'aspetto grafico e, in particolare, l'utilizzo quasi esclusivo della fotografia a corredo degli articoli. Lari sapeva bene che punto di forza di quelle pagine a stampa era e rimaneva l'immagine fotografica. A riprova dell'importanza a essa attribuita, emergono dal fondo custodito a Casa Lyda Borelli alcuni scatti pubblicati sulla rivista fin dai primi numeri della sua direzione. È il caso di quello raffigurante l'attrice spagnola Margherita Xirgu nei panni di Salomè, immortalata dal fotografo Amadeo di Barcellona.³ Era Lari stesso a richiedere ai protagonisti fotografie da pubblicare, come testimonia una lettera a lui indirizzata dalla cantante lirica Adelina Stehle.⁴

Gli esemplari presenti nel fondo portano la firma dei principali protagonisti della ritrattistica fotografica dell'epoca come Nunes Vais⁵ e, soprattutto, Varischi e Artico. Naturalmente le fotografie che giungevano al periodico venivano modificate a seconda delle esigenze di pubblicazione. Nel retro di molti esemplari, infatti, sono tracciate a matita le dimensioni da rispettare e i tagli da effettuare: di alcuni venivano utilizzati solamente i volti, che nell'impaginato sarebbero stati inseriti in forme circolari o diverse.⁶ È il caso del ritratto di Lyda Borelli apparso nel numero 5 del 1914 ritagliato da una foto artistica del fotografo spagnolo Kaulak.

2. Il riordino è stato curato tra il 2018 e il 2019 da Alberto Beltramo con la collaborazione di Alessandro Battolla.

3. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2490.

4. BALB, *Archivio storico, Lari-Ferro, Carteggio*, Stehle Adelina. La lettera porta la data del 22 agosto 1912.

5. Su cui si veda il contributo di Marianna Zannoni alle pp. 143-161.

6. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2495. Cfr. «Il teatro illustrato», ix, 1913, 10, p. 1.

La presenza dei principali interpreti del mondo della musica, e in particolare della lirica, è assai copiosa tra i materiali fotografici del Lari. Alcune di quelle immagini risalgono anche ad anni precedenti il periodo della sua direzione. Del 1911, per esempio, sono le fotografie di Eugenio Giraldoni firmate da Nunes Vais,⁷ di Maria Farneti ritratta da Carlo De Marchi⁸ e da Varischi e Artico,⁹ di Italo Cristalli ripreso da Carlo De Marchi,¹⁰ di Enrico Caruso¹¹ e di Bernardo De Muro.¹² Proseguendo nell'analisi del materiale utilizzato come paratesto del periodico, è di notevole interesse la raccolta di caricature. In particolare sono presenti due disegni a penna di Caruso: un'autocaricatura e un disegno raffigurante Roberto Bracco che venne pubblicato nel numero 16 del 1911 come illustrazione del testo.¹³ Nel fondo è conservata anche un'autocaricatura di Pietro Mascagni, apparsa nel numero 7 dello stesso anno.

Pregevole anche la corrispondenza. Molte le lettere conservate, anch'esse spesso pubblicate sulle pagine de «Il teatro illustrato», ad esempio quelle dedicate al settantesimo compleanno di Arrigo Boito o alla morte di Jules Massenet. Tra queste da ricordare anche le missive di Carlo Bertolazzi, Luigi Capuana, Benedetto Croce, Umberto Giordano, Luigi Illica, Dario Niccodemi, Giacomo Puccini, Alfredo Testoni.

Nonostante la conclusione dell'esperienza de «Il teatro illustrato», che cessò le pubblicazioni nel 1914, continuò a ricevere tante fotografie. Consapevole dell'importanza dell'immagine, a cui attribuiva grande valore, Lari le conservò con cura preservandole come beni da tutelare, tanto che al momento della sua morte tutti i materiali furono affidati a Lida Ferro affinché li custodisse a sua volta. E ora tutto questo patrimonio è conservato sugli scaffali dell'archivio di Casa Lyda Borelli ed è a disposizione di un nuovo pubblico: quello degli studiosi odierni.

7. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2408. Cfr. «Il teatro illustrato», VII, 1911, 6, p. 12.

8. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2483. Cfr. *La prima interprete di Isabeau Maria Farneti*, «Il teatro illustrato», VII, 1911, 7, p. 8.

9. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2440. Cfr. *La prima interprete di Isabeau Maria Farneti*, cit., p. 9.

10. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2409. Cfr. «Il teatro illustrato», VII, 1911, 8, p. 16.

11. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2534. Cfr. «Il teatro illustrato», VII, 1911, 11, p. 6. Si veda inoltre *La quindicina teatrale*, «Il teatro illustrato», VII, 1911, 22, p. 6.

12. BALB, *Archivio fotografico, Lari-Ferro*, 2403. Cfr. «Il teatro illustrato», VII, 1911, 14, p. 3.

13. BALB, *Archivio storico, Lari-Ferro, Caricature e disegni*. Cfr. *Teatri sud-americani. Mascagni parte per Buenos Ayres*, «Il teatro illustrato», VII, 1911, 8, p. 7.

PATRIZIA FLORIO–PATRIZIA RADICCHI

IL FONDO FOTOGRAFICO PAVESI NEGRI
DELLA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI PIACENZA

L'inedita collezione fotografica conservata nella biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza conferma il ruolo che la fotografia assume per la creazione dell'immagine e per la promozione della figura del cantante d'opera tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il fondo, comprendente centosettantuno fotografie databili tra il 1886 e il 1917,¹ è stato donato nel 1920 al Conservatorio dal marchese Corrado Pavesi Negri (1843-1920), avvocato e maestro di canto piacentino, con una intensa attività didattica privata svolta a Firenze in via della Ninna 1.² Dopo gli studi a Lucca, si laureò a Parma in giurisprudenza, fu conoscitore di diverse lingue e instancabile viaggiatore con lunghi soggiorni in Inghilterra. Molteplici gli interessi (voce di baritono, si esibì in vari concerti) e le relazioni musicali: a Monaco conobbe Wagner, a Parigi Rossini, Meyerbeer e Gounod che musicò la sua lirica *Perché piangi?*. Allievo di Giovanni Quaquerini, Giovanni Rossi e Amilcare Ponchielli, nel 1877, durante la presidenza di Filippo Brunetti, fu ammesso all'accademia Filarmonica di Bologna tra i compositori con numero di matricola 1836; alcune sue composizioni furono poi edite da Ricordi e Sonzogno. Collaborò con riviste letterarie e fu corrispondente del periodico «La perseveranza» di Milano. Nel 1872 pubblicò la prima biografia della cantante rossiniana Rosmunda Pisaroni.³ A Piacenza fece parte, dal 1884, della Commissione conservatrice dei monumenti, oggetti d'arte e antichità e della Commissione di vigilanza del liceo musicale comunale, oggi conservatorio. Il

1. Una prima inventariazione del fondo è stata effettuata nel 2000-2001 da Patrizia Radicchi. I numeri citati fanno riferimento a tale inventario consultabile presso la biblioteca del Conservatorio. Nel 2018 una mostra delle fotografie è stata allestita presso l'istituto a cura di Patrizia Florio e della stessa Radicchi: *In-canti. Voci e immagini dall'archivio Corrado Pavesi Negri, maestro di canto piacentino*. Il 14 dicembre 2018 ha fatto seguito, sullo stesso tema, una giornata di studi.

2. L'indirizzo compare sulle fotografie formato cartolina postale, 40/A e 41/A, quest'ultima inviata da Amedeo Bassi. Si veda anche «Annuario toscano: Guida amministrativa, commerciale e professionale della Regione», xi, 1916, p. 32.

3. C. PAVESI NEGRI, *Benedetta Alessandra Pisaroni*, Piacenza, Marchesotti, 1872.

legame con la scuola di musica cittadina è all'origine della devoluzione, *post mortem*, del suo ricco e vario patrimonio musicale comprendente una raccolta libraria, alcuni strumenti musicali, complementi di arredo e le fotografie accumulate nel corso degli anni, oltre ad alcuni oggetti che decoravano le pareti del suo studio (fig. 1).⁴

La collezione è formata sia da fotografie 'personali' del soggetto (in abito d'epoca o in costume) o di scena realizzate in studio, donate o inviate al maestro dagli allievi, musicisti o conoscenti come segno di riconoscenza e di amicizia. Ad aumentare la valenza delle suggestive ed eleganti immagini concorrono le note grafiche apposte sugli stessi esemplari o sui cartoncini di supporto. Il firmatario della dedica, accanto a parole di stima e affetto, tramanda notizie dirette o indirette sui propri successi professionali e sulle date e i luoghi delle *performances*, offrendo così notizie utili alla sua identificazione e a integrare biografie e cronologie teatrali. Anche la sola provenienza geografica dello studio fotografico è stata talvolta determinante nel lavoro di individuazione delle pose in scena o in costume; il riscontro tra il luogo di esecuzione, il registro vocale del cantante o il suo ruolo operistico, tramite la bibliografia oggi disponibile, ha permesso di avvicinare l'immagine all'opera teatrale di appartenenza. Non è stato facile, talvolta, risalire all'allestimento attraverso il solo costume, essendo tale materiale un corredo scenico di proprietà degli stessi cantanti, soggetto pertanto alla prassi dell'adattamento e del riutilizzo per più occasioni.⁵ In alcuni casi, invece, è stato un dettaglio, un accessorio o uno sfondo a rendere possibile il riconoscimento o la formulazione di una proposta interpretativa. Ad esempio, la riconduzione di Amedeo Bassi al costume di Cavaradossi è stata suggerita dalla provenienza della fotografia da Trento, dove *Tosca* di Puccini fu eseguita il 10 giugno 1900 (fig. 2). Il soprabito indossato dal cantante in quella circostanza si ritrova peraltro quasi uguale nella fotografia realizzata in studio dai Fratelli Alinari,⁶ relativa all'esecuzione dell'opera al teatro Verdi di Firenze nel maggio 1901. Le pose di Elena Bianchini Cappelli (*Tosca*) ed Edoardo Camera (*Scarpia*) riconducono lo scatto alla quarta scena dell'atto II dell'opera pucciniana (fig. 3); mentre Italo Cristalli è riconoscibile nel ruolo di Walter per *Loreley* di Alfredo Catalani (teatro San Carlo, 1910) grazie alla scenografia montuosa e allo scorrere di un fiume su un fondale dipinto (fig. 4).

Nell'archivio, a una prevalenza di esemplari di studi fotografici nazionali (cento-

4. Il maestro con l'allievo Arturo Finetti; da qui si evince la perdita della fotografia del tenore fiorentino Amedeo Bassi nel ruolo di Dick Johnson nella *Fanciulla del West* di Puccini (Chicago, 1911). Cfr. B. BOGANINI, *Giacomo Puccini, Amedeo Bassi, Alberto Bimboni: Tuscan Connections in America Music*, «Intersection/Intersezioni», 2017, pp. 1-22. Si veda anche la fotografia inventariata 70/A, con Demofonte Nocentini, datata 18 maggio 1913.

5. Lo stesso costume è indossato da Amedeo Bassi per il ruolo di Rodolfo nella *Bohème* di Puccini al Politeama di Livorno, agosto 1898, *foto Bettini*, 6/A (cfr. «Il Secolo XIX», 24-25 agosto 1898 [Genova] e «Il Tirreno», 18 agosto 1898 [Livorno]) e, probabilmente, per l'esecuzione al teatro Pagliano di Firenze nel novembre-dicembre dello stesso anno, quando viene ritratto da Mario Nunes Vais: Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *fondo Nunes Vais*, nn. F035451, F035097 e «Rivista teatrale melodrammatica», Milano, 8 dicembre 1898.

6. Sulle cui collezioni si veda la scheda di Emanuela Sesti alle pp. 283-293.

quattordici), si affianca un buon numero di ritratti provenienti da importanti ateliers internazionali (diciotto tra europei e americani); delle rimanenti trentanove fotografie non è documentata la provenienza. I nomi degli autori sono restituiti da firme, marchi, bolli, stemmi, presenti a margine o sul retro delle fotografie, insieme a indirizzi, premiazioni, eventuale conservazione di negativi e talvolta numero di lastra;⁷ sul dorso, inoltre, si trovano ulteriori annotazioni a matita di altra mano (forse dello stesso Pavese Negri).

La maggior parte degli scatti proviene da studi fiorentini (sessantatré): nell'ordine, Giuseppe Lolli (undici, 1907-1913),⁸ Giacomo Brogi (dieci, 1886-1913), Giuseppe Zaccaria (sette, 1903-1910), Fratelli Alinari (sei, 1895-1914), Mario Nunes Vais (sei, 1897-1912), Michele Schemboche (tre, 1888), Montabone (tre, 1890-1906), R. Petrelli (due, 1904), Renato Alvino (due), Francesco Benvenuti (due. Si ricorda che lo Studio aveva sede anche a Viareggio), Achille Cattani (due, 1911), succursale di G. Dedeken (due, 1905); infine, una sola immagine è riferibile a Chelazzi, ai Fratelli Coronaro, a Dino Corsi, Luigi Giovannardi, Adolfo Miniati (1897), Pietro Rossi (1900) e Lodovico Zuffanelli. Tra le città del nord Italia, Milano è presente con i fotografi Varischi & Artico, punto di riferimento per gli artisti del teatro alla Scala (quattro, 1905-1910), Adolfo Ermini (tre, 1904-1907) e Montabone di Carlo Marcozzi (uno); Bologna con Roberto Peli (quattro) e La Moderna (uno, 1899); mentre da Piacenza arrivano le fotografie di Oreste Gradassi (due, 1917) e Francesco Sidoli (uno).⁹ Ferrara è rappresentata da Settimio Buzzoni (tre, 1904); Verona da Gustavo Alfredo Bressanini (uno, 1915) ed Egisto Codognato (tre, 1900. Il fotografo aveva sede anche a Mantova); Torino da Bertieri (uno) e Schembocke (uno, 1908).¹⁰ Per il centro-sud figurano Livorno, grazie ai fotografi Bettini (tre, 1898-1908), e Roma, con Montabone (due) e Francesco Reale (due, 1907). Infine, dallo studio di Liborio Antonelli [Matteucci] di Bari provengono due foto del tenore piacentino Italo Cristalli.

Artefici di una sola immagine sono gli sudi di Natale Luci (Arezzo, 1910), Cristoforo Capitano (Brescia, 1909), Cesare Barsottelli (Camaione-Lucca, 1908), Angiolo Solazzi (Castelfiorentino, 1899), Zaniccotti & Brugnolotti (Cremona, 1903), Pietro Tempestini (La Spezia-Montecatini, 1912), Luigi Merli (Lodi, 1897), Giulio Miniati (Massa, 1912), Alfredo Pesce (Napoli, 1910), Carlo Anadone (Novara, 1904), Ettore Pesci (Parma, 1915), Guido Cerri (Pisa), Giuseppe e Luigi Vianelli (Venezia),¹¹ Giuseppe Magrini

7. Si veda, ad esempio, il n. 103/A (negativo 4314 position 2). Per un elenco dei fotografi toscani cfr. *Annuario toscano. Guida amministrativa, commerciale e professionale della Regione, anno 1916*, Firenze, s.n.t., 1916, p. 278. Alcuni fotografi erano abili nell'arte del ritocco (Alinari, Brogi), o provenivano dal settore dell'incisione e della calcografia.

8. Si elencano numero complessivo delle foto e datazione, quando rilevabile.

9. R. CACCIALANZA, *Francesco Sidoli, fotografo a Piacenza e a Roma (1817-1896)*, «Bollettino storico piacentino», 1, 2016, pp. 111-132. Nel giugno 1865 acquistò il diritto di privativa del doppio fondo fotografico, sistema Crozat e nel 1866 aprì una succursale a Roma.

10. Schemboche si formò alla scuola di Nadar a Parigi e fu corrispondente del suo studio in Italia.

11. Sul cui studio si veda il contributo di Linda Baldassin alle pp. 123-142.

(Viareggio, 1898), Fr.lli Vannucchi (Volterra, 1906), Giovanni Battista Unterverger (Trento, 1900), Nicolò Buonsignori (Siena).

Tra le prestigiose firme estere ricorrono quelle degli studi Lizzie Caswall Smith di Oxford (tre, 1907), James Russell & Sons (uno, Osborne), Army and Navy Aux^{ry} C.S. L.^d (uno, Francis Street, Westminster S.W, 1890) e del fotografo reale Walery (uno). Da Chandler (Florida-Buenos Aires) arriva il ritratto del tenore Amedeo Bassi (fig. 5).¹² Seguono, con un'unica fotografia, le città di Hastings (The Kent Lacey Studios Eastbourne), Newcastle (James Bacon & Sons, 1897), Amsterdam (Wegner & Mottu), Parigi (Paul Darby), Gijón (Sociedad Electro Fotografica, 1903), Montreux (Roessinger-Jeaneret, 1905), Mosca (Chudožestvennaja, 1904), Odessa (Tiraspol'skin, 1900), San Pietroburgo (A Rentz & F. Schrader, 1903 [fig. 6]),¹³ Los Angeles (Stekel, 1897), New York (Hermann Mishkin, 1913-1914).¹⁴

I formati delle fotografie sono vari: mignon, cabinet, boudoir, carte de visite, salon, cartolina postale viaggiata e non; di dimensioni prevalentemente rettangolari, con rari casi quadrati e in ovale. Il montaggio, nella maggior parte dei casi, è stato fissato su supporti rigidi siglati, cartoncini o passe-partout di misure, colori e spessori differenti, con bordi o filetti dorati, impressioni a caldo o sigilli a secco.¹⁵ Nel documentare la comune diffusione dell'arte fotografica, in ambito artistico-teatrale, la collezione contribuisce ad arricchirne la storia, ad aggiornare elenchi di settore e offre agli esperti spunti ed elementi di studio e d'indagine sulle tecniche e sulle stampe praticate (gelatine ai sali di ferro, d'argento, albumina, aristotipi, ecc.). Se si considera poi la dispersione o frammentarietà degli archivi fotografici, per cessazione, passaggi di proprietà o eventi bellici, la presenza di numerosi studi cosiddetti 'minori', seppur nella limitatezza di una sola immagine, accresce *tout court* il valore storico del fondo.

Sul fronte della storia della vocalità, la variegata provenienza geografica degli esemplari (Italia, Europa, America Latina e Stati Uniti) è testimonianza indiretta del successo della scuola di canto di Pavesi Negri, parallelamente all'affermazione del repertorio operistico italiano e della Giovane Scuola tra Ottocento e Novecento. Tra gli allievi italiani assurti a successo internazionale, oltre ai già noti tenori Amedeo Bassi e Italo Cristalli, si ricordano Elvino Ventura, il baritono Nunzio Rapisardi, e i bassi Angelo Masini Pieralli (fig. 7) e Guido Cacialli.

12. Ruolo di Osaka in *Iris* di Pietro Mascagni.

13. Ruolo del bandito Ernani in *Ernani* di Giuseppe Verdi, San Pietroburgo, Nuovo Conservatorio, febbraio 1903.

14. Non individuabile la sede dello studio fotografico Pantheon Helios (Cécile Bentami, 100/A).

15. Si veda l'elegante sigillo nella fotografia di Amedeo Bassi, 82/A (con Rina Ceppi) e 83/A, studio Montabone, Roma. Con stesso abito e posa, Bassi comparve su «La illustration artistica», Barcellona, 26 dicembre 1904, con l'annuncio della sua partecipazione nel ruolo di Cavaradosi in *Tosca* di Puccini (con Emma Carelli). Un cortese ringraziamento a Daniela Brenci, responsabile del museo Amedeo Bassi di Montespertoli (Fi) per la collaborazione nell'individuazione di alcune fotografie del tenore.

Nel circuito teatrale italiano (dal teatro alla Scala di Milano e al Costanzi di Roma a quelli di Verona, Brescia, Trento, Parma fino ai teatri 'minori' come il Salvini di Empoli, il Politeama e il Pacini di Viareggio, l'Arena nuova di San Giovanni Valdarno) si può intravedere l'incidenza delle relazioni territoriali tra maestro, impresari, interpreti e compagnie di canto; non si ritiene casuale, in uno stesso allestimento operistico, l'impiego di più cantanti usciti dalla scuola di Pavesi Negri. Accanto a una maggioranza di studenti di nazionalità italiana, si contano figure inglesi, probabilmente favorite dalla stanziale omonima comunità a Firenze, allievi/e francesi e di altra provenienza. Tra le voci, prevalenti risultano le tessiture acute maschili e femminili (tenori e soprani), in secondo ordine estensioni di basso, baritono, mezzosoprano,¹⁶ e qualche rara voce di contralto (fig. 8).

Un piccolo nucleo di fotografie sembra da ascrivere all'ambito delle conoscenze culturali, sociali e professionali del maestro, come nel caso del compositore piacentino Carlo Cattanei,¹⁷ dei non meglio identificabili cav. prof. L. Pierami¹⁸ e conte Donadei di Venezia,¹⁹ o del tenore russo Leonid Sobinov.²⁰ Anche Cesira Bacchiani, soprano-mezzosoprano, ritratta in abito di gala da Giacomo Brogi (fig. 9), è forse da annoverare tra gli incontri artistici; la cantante infatti si esibì a Piacenza nel 1885-1886 al teatro Municipale.²¹ Nel caso del ritratto di Giuseppe [Enrico] Levi, la grafia può essere ricondotta alla firma della foto-tessera di un colonnello dell'esercito della Prima guerra mondiale,²² mentre l'enigmatico Luigi Borg de Balzan,²³ naturalista, amico dei macchiaioli e degli artisti *bohémien*s, accumulatore di una ricca collezione di quadri e opere d'arte, è da inserire nella cerchia degli ambienti artistici fiorentini. Mancante di dedica è la cartolina postale che ritrae il croato Milan Reizer,²⁴ che ha contribuito all'educazione dei più famosi cantanti croati e autore del volume *Bel canto* (Zagabria 1938). In Beppe Gatteschi alias Giuseppe, che si dichiara «amico affezionatissimo» (6 luglio 1892), si riconosce il disegnatore, archeologo e musicologo

16. La rappresentanza femminile è superiore rispetto all'elenco; alcune fotografie sono mancanti di firma o con grafia illeggibile.

17. 33/A, 18 febbraio 1907.

18. 113/A, Firenze, 29 gennaio 1906.

19. 110/A; sul retro «Pracchia [nel Pistoiese], 20 agosto 1915».

20. 106/A.

21. 74/A, formato salon (Piacenza, 10 marzo 1886). Fu La Cieca nella *Gioconda* di Ponchielli nel dicembre 1885 e il 10 marzo 1886 cantò in concerto nei ruoli di Amneris in *Aida*, Maddalena in *Rigoletto* e nella *Gioconda* di Ponchielli.

22. 138/C, Firenze, 12 ottobre 1903. La fototessera è datata 16 luglio 1917; si veda anche il ritratto disponibile nella CDEC Digital Library.

23. 8/A. L'etichetta sul retro elenca i titoli onorifici. Cfr. B. BERTELLI, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, Università degli studi di Udine, xxiii ciclo, 2012, tutor prof. Donata Levi, pp. 87, 104, 117. Un'altra immagine si trova nel catalogo online della Fondazione Alinari per la fotografia, inv. MFC-F-002019-0000.

24. 108/A. Sul retro: «Milan Reizer/Firenze 2.VII.10».

collezionista di scene di opere liriche,²⁵ mentre, tra i non cantanti, si individuano due violinisti: Donati e Macedonio Raineri.²⁶

Le fotografie inquadrano i soggetti frontalmente, a mezzo busto, di tre quarti, a figura intera, in posizione seduta,²⁷ in abito d'epoca o in costume di scena; le immagini di scena includono due o più personaggi. Alcuni ritratti di coppia appartengono al mondo degli affetti: Amedeo Bassi ed Emanuele Giletta compaiono entrambi con le rispettive consorti,²⁸ Cristalli con la figlia Vittoria,²⁹ Inocencia Marini con i suoi due bambini.³⁰ Grande cura e attenzione è riservata alla posa, agli effetti di luce e di ombra. Si notano abiti maschili sobri e di pregiato taglio sartoriale, sontuosità nelle vesti femminili esaltate nei tessuti, nei drappaggi, nelle guarnizioni o negli accessori (spilla, decoro floreale, piuma, bastone, guanti, ombrello), con concessioni al gusto e alla moda corrente. I fotografi valorizzano, con effetti di luminosità, sguardo, occhi, viso, acconciatura, portamento dei soggetti oppure restituiscono la trasparenza e leggerezza di trine o merletti. Il rapporto proficuo che si stabilisce tra i fotografi, il mondo della moda e gli artisti di canto si traduce nella bellezza di ritratti personalizzati, pervasi di espressività, raffinatezza e charme. Allo studio della luce si accompagna la ricerca di apparente (ma studiata) naturalezza, obiettivo utile ai fini della comunicazione di un'immagine artistica reale/ideale. I fondali, quando presenti, hanno caratteristiche diverse; le foto che ritraggono un solo soggetto mostrano talvolta un tendaggio, un balcone, una colonna, una consolle, una pianta, uno specchio, una sedia o poltrona; poco più elaborati gli sfondi nelle fotografie di scena.

Nove sono le fotografie riferibili a Corrado Pavesi Negri; oltre ad alcuni primi piani, il maestro si fa ritrarre nel suo impegno didattico con singoli allievi (Arturo Finetti, Demofonte Nocentini e Amedeo Bassi),³¹ all'esterno nei soggiorni estivi (probabilmente nella località di Viareggio)³² e da Nunes Vais con i suoi due celebri e affezionati tenori Italo Cristalli e Amedeo Bassi (fig. 10).³³

25. 94/A.

26. 32/A; 105/A.

27. Ricorrente l'uso della poltrona modello savonarola da parte dei fotografi Lolli (49/A, 71/A) e Montabone (61/A), 117/A.

28. 82/A; 134/C. Bassi sposò Rina Ceppi, pianista, nel 1899. A lei Pavesi Negri dedicò la composizione *Sai tu fanciulla...*

29. 53/A.

30. 48/A.

31. 52/A, 70/A, 75/A.

32. 17/A, 18/A.

33. Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *fondo Nunes Vais*, n. D011843. Sul fotografo si veda il saggio di Marianna Zannoni alle pp. 143-161.

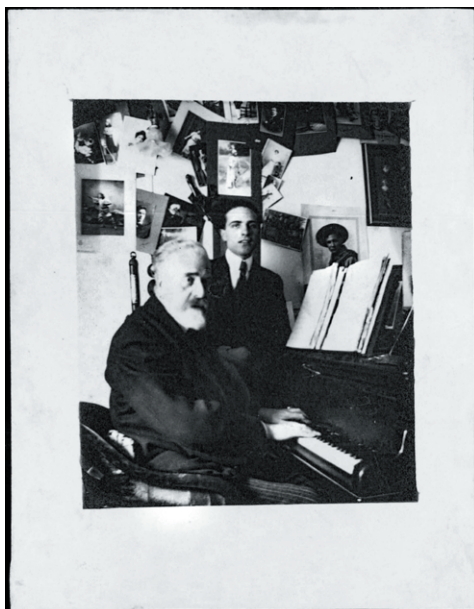


Fig. 1. Corrado Pavese Negri nel suo studio con l'allievo Arturo Finetti, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 52/A).



Fig. 2. Studio fotografico Giovanni Battista Unterveger, Amedeo Bassi nel ruolo di Cavradossi in *Tosca*, giugno 1900, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 162/C).

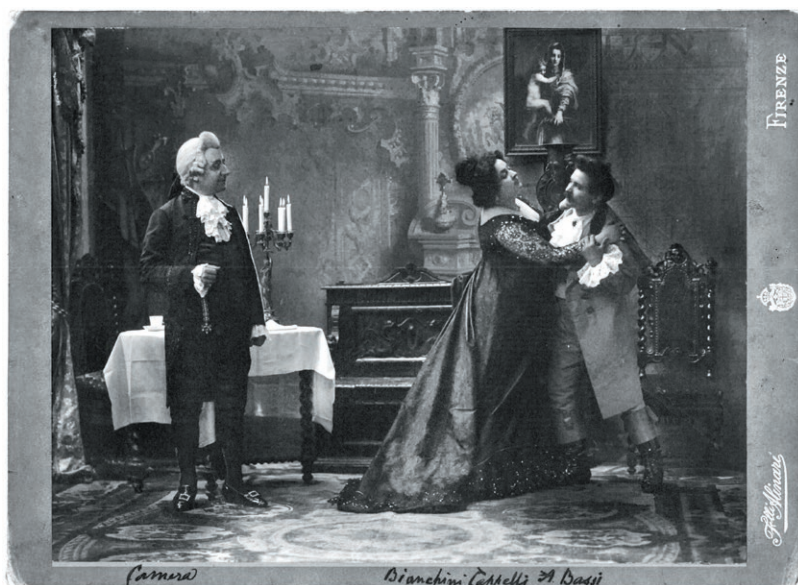


Fig. 3. Studio fotografico Fratelli Alinari, Amedeo Bassi, Elena Bianchini Cappelli ed Edoardo Camera in *Tosca* (II 4), maggio 1901, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 60/A).



Fig. 4. Studio fotografico Alfredo Pesce, Italo Cristalli nel ruolo di Walter in *Loreley* di Alfredo Catalani, gennaio 1910, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 167/C).

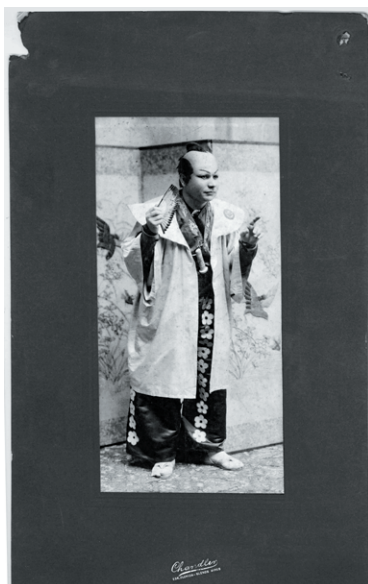


Fig. 5. Studio fotografico Chandler, Amedeo Bassi nel ruolo di Osaka in *Iris* di Pietro Mascagni, maggio 1904, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 67/A).



Fig. 6. Studio fotografico A. Rentz & F. Schrader, Amedeo Bassi nel ruolo del bandito Ernani in *Ernani* di Giuseppe Verdi, febbraio 1903, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 146/C).



Fig. 7. Studio fotografico Varischi & Artico, Angelo Masini Pieralli nel ruolo di Mefistofele nell'opera omonima di Arrigo Boito, 1910, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 133/C).



Fig. 8. Studio fotografico Giuseppe Zaccaria, Ritratto di Lila Tarquini (poi Zandonai), febbraio 1903, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 80/A).



Fig. 9. Giacomo Brogi, Cesira Bacchiani in abito di gala, 1886, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 74/A).

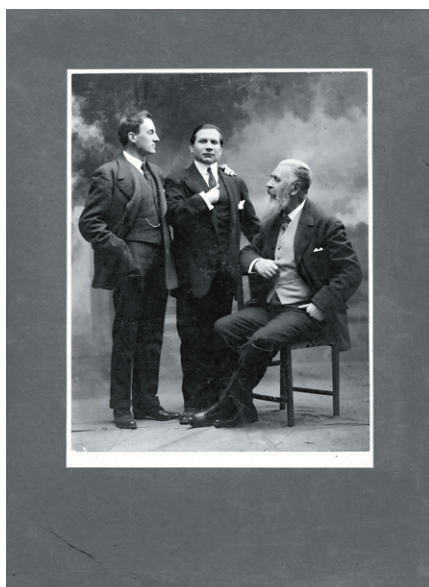


Fig. 10. Mario Nunes Vais, Corrado Pavese Negri con gli allievi Italo Cristalli e Amedeo Bassi, 1912, fotografia (Piacenza, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Nicolini, Collezione fotografica, 132/B).

ORIANA GOTI

ARCHIVIO FOTOGRAFICO TOSCANO

L'Archivio Fotografico Toscano (AFT),¹ aperto al pubblico nel 1985, è stato per anni un importante punto di riferimento del settore in Italia. Il suo semestrale, «AFT. Rivista di storia e fotografia», pubblicato per venticinque anni (1985–2010), e la sua attività di diffusione e promozione della cultura fotografica sono stati sempre orientati alla tutela e alla valorizzazione di quest'arte come bene culturale, riconosciuta come tale nel nostro Paese solo con l'emanazione del Codice dei Beni culturali del 1999.

La sua nascita data alla fine degli anni Settanta, quando, sotto gli auspici della Regione Toscana, fu attuato come servizio del Comune di Prato per avviare un'azione sistematica di conoscenza e di conservazione del patrimonio fotografico presente sul territorio regionale al fine di salvaguardarlo, conservarlo e renderlo pubblicamente fruibile. Una iniziativa innovativa e unica per l'epoca in Italia. Nel corso del tempo l'istituzione ha prodotto importanti banche dati: dal pionieristico *Censimento dei fondi fotografici toscani*² ai *Fotografi fiorentini 1839-1915*, primo contributo alla creazione di una banca dati nazionale di fotografi, fino a «AFT», una delle prime riviste italiane tradotta in digitale. Per favorire la circolazione di informazioni e per sollecitare il dibattito intorno ai temi legati alla fotografia è stata anche attivata la lista di discussione *s-fotografie*,³ principale strumento in Italia nel suo genere.

Il primo atto per la fondazione dell'Archivio è stata la costituzione di una collezione di fotografie, che attualmente vanta circa duecentoventimila immagini suddivise in diversi fondi. Il primo nucleo si deve al fortuito ritrovamento, in un deposito del Museo civico, di una serie di lastre su vetro di fine Ottocento–inizi Novecento – il *fondo Martino Meucci* – cui si sono aggiunti nel tempo acquisti, doni, depositi vari e trasferimenti da altri uffici del Comune. Nella collezione sono presenti (novembre

1. Fruibile on line all'indirizzo www.aft.it.

2. 1990–1994, in linea dal 1999.

3. Il progetto, del 2001, è portato avanti in collaborazione con l'Università di Bologna, sede di Ravenna, e con la Società italiana per lo studio della storia contemporanea (SISSCO).

2019) diverse tipologie di fototipi – unica,⁴ negativi,⁵ fotografie positive⁶ – e sono testimoniati alcuni dei principali procedimenti fotografici.⁷ Notevole la serie di stampe stereoscopiche,⁸ fra le quali numerose *tissue* per la visione in trasparenza. Il catalogo in linea, costantemente incrementato, è attivo dal 1999 e conta oltre quindicimila immagini liberamente consultabili (www.catalogo.aft.it). L'Archivio comprende anche una biblioteca-emeroteca specializzata⁹ e una cospicua collezione di oggettistica storica,¹⁰ in parte collegata a fondi di fotoamatori e professionisti, che documenta l'evolvere della tecnica e gli strumenti d'uso dei fotografi, dalla ripresa alla camera oscura.

Buona parte del patrimonio riguarda il teatro, le cui immagini datano dalla seconda metà dell'Ottocento alle soglie del Duemila. Sono conservate sia in una ricca raccolta tematica di quasi diecimila pezzi, che in esemplari unici in mezzo ad altre di differente argomento o in pubblicazioni. Tra i fondi il più consistente è quello di Alberto Filippi,¹¹ che attesta l'attività del teatro Metastasio tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, uno dei periodi più felici e significativi dell'istituzione pratese. Vi si trovano documentati gli spettacoli di Luca Ronconi, Lindsay Kemp, Giorgio Strehler, Dario Fo, Tadeusz Kantor, Paolo Poli, il Living Theatre (fig. 1) e molti altri, oltre a balletti russi e concerti. Il catalogo online contiene una selezione di circa sessanta recite, comprese alcune immagini esposte nel 2011 in occasione della mostra *Le belle energie*.

Risale allo stesso periodo il *fondo Renato Bencini*, altro fotografo pratese, che raccoglie centinaia di fotografie di scena e immagini di personaggi legati al mondo dello spettacolo, 'sorpresi' in città dal suo obiettivo. Fra questi la coppia Cugat-Lane (fig. 2), Peter Brook, Jeanne Moreau, Luigi Nono, Rudolf Nureyev, Roberto Benigni, Carmelo Bene, Luciano Berio, Giustino Durano, nonché un Dario Fo in mezzo a balle di stracci. Meno ricco per quantità, ma comunque significativo il *fondo Domenico Coppi*, il più importante e famoso fotografo professionista cittadino di inizio Novecento, formatosi alla scuola dei fiorentini Fratelli Alinari. Contiene immagini di artisti e affini transitati in città fra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento, come i tenori Tobia Bertini e Arnaldo Matteucci, il giovanissimo soprano pratese Iva Pacetti con l'attrice Garibalda Niccoli e il figlio Raffaello (fig. 3), ma anche interni del Metastasio e una serie di lastre su vetro del Mikado (1911-1914), precursore del Politeama Banchini, oggi Politeama Pratese.

Il mondo del teatro affiora poi in negativi e positivi fotografici, in insieme o singoli, sparsi nei vari fondi. Un esempio sono le cartoline della *raccolta Sergio Baldanzi*,

4. Venticinque pezzi tra dagherrotipi, ambrotipi, ferrotipi.

5. Diecimila su vetro e centottantamila su pellicola.

6. Ventimila stampe, in parte raccolte in novanta album.

7. Fra gli altri, oltre agli unici, albumina, aristotopia, gelatina bromuro d'argento, autocromia, procedimenti fotomeccanici.

8. Oltre milleseicento in vari fondi.

9. Oggi con circa tremilatrecento titoli (duemilacinquecento in linea) e circa centoquaranta periodici.

10. Circa cinquecento pezzi databili tra la metà dell'Ottocento e la fine del Novecento.

11. Oltre diecimila negativi su pellicola bianco nero, colore e dia.

con il piccolo nucleo di artisti inglesi di inizio Novecento¹² e l'album *Belle Époque*,¹³ contenente la serie *Les reines de la mode*, ovvero attrici e danzatrici parigine del tempo, e alcuni esemplari della serie espressamente dedicata a *La toilette au théâtre* (fig. 4).

Un discorso a parte merita il fondo collettaneo *Acquisti Doni Trasferimenti* (ADT) con fotografie di artisti italiani dal 1860 agli anni Cinquanta del Novecento. Vi si trovano le sorelle Barbara e Carlotta Marchisio¹⁴ in abito di scena, forse per la *Semiramide* di Rossini con la quale debuttarono alla Scala nel 1858, e una piccola serie del popolare trasformista livornese Archimede Castellani,¹⁵ «che si guadagna la vita facendosi in fotografia il ritratto degli altri»,¹⁶ ma anche il nucleo proveniente dal Metastasio,¹⁷ sul quale avremo modo di tornare. Fra le immagini solitarie alcune sono da segnalare, fra queste quella di Adelaide Ristori de «L'Italia contemporanea», il *Grande album fotografico illustrato* con vere fotografie dedicato a celebrità varie, edito nel 1864 da Yorick e dal fotografo Alphonse Bernoud¹⁸ così come, nella serie di positivi stereoscopici su vetro della Grande guerra, la rara immagine con il *Teatro del soldato* di Ermete Novelli.¹⁹ Ma sparsi si trovano anche ritratti dei giovani Lyda Borelli e Rodolfo Valentino,²⁰ nonché di Sem Benelli sulle mura del castello dell'Imperatore di Prato (fig. 5) ripreso dal dilettante Arturo Ristori.²¹ Ci sono poi le immagini degli spettacoli delle compagnie popolari locali e quelle delle recite casalinghe dei bambini, fino agli spettacoli all'aperto, che restituiscono la freschezza e l'immediatezza delle riprese *en plein air* di dilettanti e appassionati. Tra queste troviamo Mascagni che dirige l'*Eroica* nel giardino di Boboli a Firenze (fig. 6) immortalato nel maggio 1906 dalla dilettante Anna Müller,²² una cartolina ricordo delle *Baccanti* di Euripide al teatro Romano di Fiesole (maggio 1913)²³ e alcune riprese del teatro di Siracusa realizzate anche durante il montaggio delle scenografie, dal vulcanologo catanese Gaetano Ponte (1914-1939).²⁴ Non mancano poi gli interni e gli esterni di teatri internazionali, presenti nella già citata serie di stampe stereoscopiche ottocentesche, né i *tableaux vivants* nelle preziose *tissue*.

12. Sedici pezzi non inventariati.

13. *Raccolta Sergio Baldanzi*, inv. Abal02, novantasei pezzi colorati, con nomi di artiste e teatro.

14. ADT, inv. 309.

15. ADT, inv. 682-725, quarantaquattro pezzi (1859-1908).

16. P. COCCOLUTO FERRIGNI, *La Fotografia*, in *Conferenze*, Livorno, Raffaello Giusti, 1903, p. 141.

17. ADT, inv. 534-558, venticinque pezzi (1869-1950 ca.).

18. «L'Italia contemporanea. Grande album fotografico illustrato di celebrità artistiche, letterarie, politiche, diplomatiche e militari», Livorno, Tip. Sardi, 1864.

19. *Fondo Ferrara Gonfiantini*, inv. V FerGon 47.

20. *Raccolta Sergio Baldanzi*, prive di inventario.

21. *Fondo Arturo Ristori*, inv. Ris P134.

22. *Fondo Anna Müller Paoli*, inv. E1.3.

23. *Fondo Wilhelm-Pelagatti*, senza numero di inventario.

24. Cfr. www.aft.it/fondi/ponte/home.htm.

Analizzando altri materiali riconducibili più o meno direttamente al teatro, risalta la peculiarità di alcuni casi significativi, non tanto o non solo per il contenuto o per gli autori degli scatti, quanto per evidenziare come vicende e circostanze che li riguardano abbiano consentito il recupero della memoria e del patrimonio culturale della città o fatto emergere legami del tutto inaspettati. Uno di questi è un cofanetto semplice con ventisette fotoincisioni di ritratti anonimi che si è rivelato un interessante caso di studio.²⁵ Sebbene non abbia alcuna indicazione sui soggetti, durante le ricerche condotte per la sua catalogazione è stata fatta una scoperta inattesa che ne ha suggerito la presentazione su Internet Archive.²⁶ È stato infatti individuato su *Gallica* un *Album de photographies* in due volumi con immagini simili a quelle del cofanetto²⁷ e riferite al celebre attore francese Benoît-Constant Coquelin «dans quelques uns de ses principaux rôles».²⁸ Non si tratta però di ritratti fotografici dal vivo, bensì di «photos tirée de tableaux», come recita l'*Album* stesso. Contrariamente alle due serie francesi, il nostro cofanetto consente sia di individuare l'autore delle fotografie e, presumibilmente, delle fotoincisioni, sia di precisarne la data. Ognuna riporta infatti «Photographie Van Bosch-P. Boyer Succ.r» e la sede dello scatto: lo studio di Otto Van Bosch – 35 Boulevard des Capucines – a Parigi rilevato da Paul Boyer (1888–1909 ca.). Grazie a internet è stato rintracciato anche uno dei dipinti²⁹ in cui, grazie al confronto con l'album francese, possiamo riconoscere l'attore nel ruolo del Duca di Septmonts ne *L'Étrangère* di Dumas fils (fig. 7). Successive ricerche hanno permesso di trovare anche una fotografia dal vivo di Coquelin nel ruolo di Mascarille,³⁰ simile all'immagine di uno dei dipinti presenti sia nell'album di *Gallica* sia nel cofanetto. E si potrebbe continuare. Ma il fitto intreccio individuato è sufficiente a testimoniare gli usi e i riusi delle fotografie, non solo come modelli per pittura e grafica. Qui, infatti, risulta chiara l'operazione commerciale messa in atto per promuovere l'immagine dell'artista. Dalla fotografia della scena 'allestita' nell'atelier del fotografo con l'attore in costume viene tratto il dipinto che, fotografato, andrà a comporre gli album fotografici; quindi, con un ulteriore passaggio, si arriva alle fotoincisioni raccolte in cofanetto. Se gli album con le fotografie di dipinti e i disegni erano destinati alla vendita, probabilmente anche nei teatri durante le tournées, gli oggetti come il cofanetto con le fotoincisioni, senza dubbio meno cari, dimostrano l'intenzione di incrementare la circolazione delle immagini proponendole a un costo più sostenibile e verosimilmente a una clientela più vasta.

25. Fondo ADT, *Acquisti*, inv. Aa024.

26. <https://www.archive.org/details/aa02411> (ultima data di consultazione: 30 settembre 2021).

27. Fanno eccezione sette immagini.

28. Disponibili su *Gallica* alla voce Coquelin Benoît-Constant: <https://gallica.bnf.fr/accueil/it/content/accueil-it?mode=desktop> (ultima consultazione: 30 settembre 2021).

29. Jean Béraud, *L'acteur Coquelin aîné accoudé*, ante 1935, Tolosa, Fondation Bemberg.

30. Da *Les Précieuses ridicules* di Molière in uno scatto di Napoleon Sarony, New York, 1888 ca. Dalla fotografia è stata tratta un'incisione di Richard G. Tietze conservata alla New York Public Library.

Un altro esempio riguarda l'album, apparentemente estraneo al teatro, appartenuto all'insegnante e fotografo Bruno Carmagnini. Comprende diciannove aristotipi di medio formato di *Vita sociale argentina*, in parte siglate S.F.A. de A., Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados,³¹ la prima associazione fotografica fondata nel paese. Si tratta di materiali notevoli per contenuto³² e qualità, sebbene le immagini risultino un po' sbiadite, ma non è questo l'aspetto che qui importa, come non importa seguire le vicende della Sociedad o del suo archivio fotografico, seppur interessanti. Più proficuo concentrarsi sulla dedica dell'album, quel «Recuerdo de Buenos Aires al amigo Caruso»,³³ che ne cambia del tutto la prospettiva. L'«amico» citato è il tenore Enrico Caruso, al quale l'album fu donato durante un soggiorno a Buenos Aires nell'estate del 1899, come indica la *Nota di vendita* all'Archivio del 2006. Non è noto invece chi fosse l'anonimo ammiratore in quanto a oggi la firma non è stata identificata. Sappiamo invece come l'album è arrivato nelle mani di Carmagnini: lo ricevette come ringraziamento per un lavoro di riproduzione di fotografie da parte della vedova di un maestro di canto fiorentino dalla quale, per omaggio alla persona, non volle essere pagato.

Nei doni dell'Archivio dal 1987 ci sono anche due stampe fotografiche formato cartolina del soprano Iva Pacetti attinenti a spettacoli teatrali allestiti al politeama Banchini di Prato. Si tratta di una scenografia per la *Tosca* del 1925 e di una immagine della *Turandot* del 1942 (fig. 8).³⁴ Proprio quest'ultima si è rivelata di recente molto importante. Pur trattandosi di una ripresa da uno dei palchi del teatro, con addirittura la testa di uno spettatore in primo piano, e nonostante lo scatto non sia nitido, si vede chiaramente in scena la cantante e si può distinguere il suo sontuoso abito, identificato con uno di quelli ritrovati nei suoi bauli, da poco pervenuti al Museo del tessuto di Prato. Le sorprese tuttavia non sono finite, e hanno dello straordinario. È bastato poco infatti per capire che non si tratta soltanto dell'abito usato dalla cantante per la recita a Prato, bensì proprio di quello realizzato dal costumista Luigi Sapelli e destinato al soprano Rosa Raisa per la prima assoluta al teatro alla Scala del 25 aprile 1926, ritenuto irrimediabilmente perduto e finito invece dimenticato per decenni nel guardaroba del soprano pratese. L'abito e i suoi accessori, in pessimo stato di conservazione, necessitavano di un accurato e pronto restauro e la direzione del museo ha così lanciato nel 2019 *Il Costume Ritrovato*, una campagna di *Crowdfunding*. Testimonianza diretta di quel passato così vividamente riaffiorato, la fotografia dell'Archivio ha contribuito nel suo piccolo a ricostruire un pezzo della storia di quel costume, nonché del teatro italiano e della lirica.

L'ultimo caso che vorrei qui presentare riguarda la vicenda delle stampe positive, in parte già viste, provenienti dal teatro Metastasio entrate a far parte della col-

31. Fondo Bruno Carmagnini, inv. Acar. La Sociedad (1889-1926) riuniva i più importanti fotografi amatoriali dell'epoca e personalità culturali e politiche di spicco; per circa quindici anni promosse le 'fotografie nazionali', con paesaggi, costumi e tradizioni del paese. Il Fondo della Sociedad fa parte dell'Archivio generale della Nazione.

32. Vi sono paesaggi, rodei, tipi e sport caratteristici di popolazioni indigene.

33. La scritta si trova sul verso della c. 6.

34. Fondo ADT, inv. 559-560.

lezione dell'Archivio al momento della sua costituzione per merito di un bibliofilo pratese appassionato di memoria locale. Anch'esse sono il frutto di un ritrovamento inaspettato e per certi aspetti sorprendente. Furono infatti recuperate casualmente durante il restauro del teatro degli anni Sessanta del secolo scorso. Passando davanti al cantiere, l'appassionato notò, in un secchio di calcinacci destinati alla discarica, vecchie carte e fotografie che lo incuriosirono. Compresane l'importanza, le raccolse sottraendole a una dispersione altrimenti certa e le donò al neonato archivio, salvando un'insostituibile testimonianza dei primi anni di attività del Metastasio, come confermano le date dei documenti più antichi.³⁵ Quei documenti ora figurano nel catalogo dell'Archivio e sono liberamente fruibili. Ritraggono molti degli artisti – in prevalenza cantanti lirici – che si sono esibiti a Prato: la già ricordata Pacetti, della quale sono presenti tre ritratti autografati con dedica, il tenore Carmelo Alabiso, il soprano Magda Olivero e Gina Cigna, il maestro Semprini, la *soubrette* Wanda Osiris e il tenore Amedeo Bassi (fig. 9), che possiamo considerare l'emblema di questo caso. La fotografia, che lo ritrae in abito di scena³⁶ ed è dedicata «All'Onorevole Direzione del Teatro Metastasio di Prato per vivo ricordo», è in un pessimo stato di conservazione che ne compromette la leggibilità, ma proprio per questo racconta molto della vicenda di questi documenti in particolare e della sorte di tanta parte del patrimonio fotografico italiano, troppo a lungo e troppo spesso considerato 'roba vecchia' e di poco conto, un atteggiamento che ne ha messo a rischio la sopravvivenza, almeno fino al Codice dei beni culturali del 1999. Enti e istituzioni tuttavia nemmeno adesso riescono a recuperare e valorizzare come dovrebbero e vorrebbero gli archivi di studi e fotografi che hanno cessato la propria attività. Così gli eredi tendono a disfarsi dell'ingombrante materiale, quando va bene mettendolo in vendita nei mercatini di antiquariato e attraverso gli 'svuotacantine', ma sono anche sempre meno rari i ritrovamenti nei cassonetti dell'immondizia, tutti elementi che riacutizzano il triste fenomeno della dispersione.

35. 1869-1950 ca., ma le fotografie ottocentesche sono quasi la metà e ne confermano efficacemente l'ampia circolazione dai tempi del collodio (1851-1880).

36. Probabilmente per *Lohengrin* o *Aida*, ma finora non è stato possibile appurarlo; ricerche al Museo Amedeo Bassi di Montespertoli e al Conservatorio Nicolini di Piacenza (su cui si veda la scheda di Patrizia Florio e Patrizia Radicchi alle pp. 321-331) hanno dato esito negativo. Unica traccia, ma non utile a chiarire, la copertina del disco *Lebendige Vergangenheit* (2007) dove Bassi figura in primo piano con lo stesso copricapo.



Fig. 1. Alberto Filippi, *Living Theatre, Paradise Now*, Teatro Metastasio, Prato, 1969, negativo su pellicola (AFT, *Fondo Alberto Filippi*, inv. fil_146).



Fig. 2. Renato Bencini, *Lo swing anni '50: Abbe Lane e Xavier Cugat*, Salone Apollo, Prato, 1950 ca., negativo su pellicola (AFT, *Fondo Renato Bencini*, inv. Ben Cat 38/10).



Fig. 3. Domenico Coppi, L'attrice Garibalda Niccoli e il figlio Raffaello con un gruppo di personalità pratesi, 1920-ante 9 luglio 1929, positivo su carta, gelatina (AFT, Fondo Domenico Coppi, inv. S039).



Fig. 4. Henri Manuel, Andrée Marly: [Théâtre de l']Athénée, 1907, positivo su carta, gelatina (Album di cartoline Belle Époque, AFT, Raccolta Sergio Baldanzi, inv. Album Baldanzi02 s10).



Fig. 5. Arturo Ristori, Gruppo con Sem Benelli sulle mura del castello dell'Imperatore a Prato, 1930-1940 ca., positivo su carta, gelatina (AFT, Fondo Arturo Ristori, inv. Ris P134).

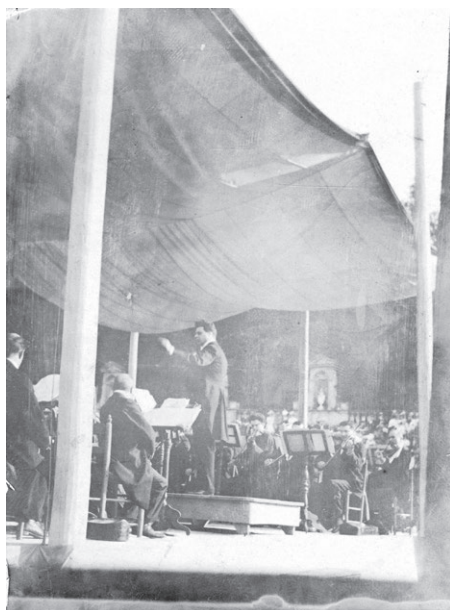


Fig. 6. Anna Müller, Mascagni al Giardino di Boboli dirige l'Eroica, Firenze, 15 maggio 1906, positivo su carta, aristotipo (AFT, Fondo Anna Müller Paoli, inv. E1.3).

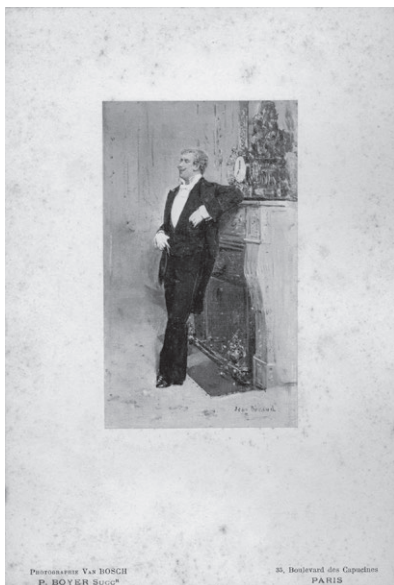


Fig. 7. Photographie Van Bosch-P. Boyer Succ.r, Benoît-Constant Coquelin nel ruolo del Duca di Septmonts da *L'Étrangère* di Alexandre Dumas fils, 1888-1909 ca., positivo su carta, fotoincisione (Album: *Ritratti di Benoît-Constant Coquelin*, AFT, Fondo Acquisti Doni Trasferimenti, inv. Aa024, c. 8).



Fig. 8. Fotografia non identificata, rappresentazione della *Turandot*, Politeama Banchini, Prato, 1942, positivo su carta, gelatina (AFT, Fondo Acquisti Doni Trasferimenti, inv. 559).



Fig. 9. Fotografia non identificata, *Ritratto di Amedeo Bassi in abito di scena*, 1890-1924, positivo su carta (AFT, *Fondo Acquisti Doni Trasferimenti*, inv. 558).

MARCO ANDREANI-ARIANNA ZAFFINI

LA COLLEZIONE RECANATESI
DELLA FOTOTECA DELL'ASSOCIAZIONE MACULA

1. *La collezione Recanatesi nella fototeca dell'associazione Macula*¹

L'associazione culturale Macula nasce a Pesaro nel 2010 e diviene operativa dal 2011 grazie al progetto di alcuni studiosi di fotografia che avevano l'obiettivo comune di promuovere iniziative di carattere pubblico per favorire lo studio, la valorizzazione, la conservazione e la diffusione della fotografia storica e contemporanea nelle sue inscindibili valenze storico-documentarie e artistico-culturali, in particolare nel tessuto territoriale marchigiano. Tra le attività principali dell'associazione ricordiamo la didattica – promossa attraverso corsi specifici e workshop – e l'attività espositiva, che si sviluppa nella proposta di artisti contemporanei ed emergenti, anche di calibro internazionale, con iniziative spesso realizzate in sinergia con altre istituzioni culturali, come la Fondazione Pescheria Centro arti visive di Pesaro, la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, il Rossini opera festival e l'Istituto superiore per le industrie artistiche di Urbino.

La terza attività di rilievo è la conservazione e la gestione di archivi fotografici provenienti prevalentemente dal territorio pesarese. Consapevole che tale patrimonio è uno specchio delle dinamiche storiche, sociali e culturali della nostra epoca e con lo scopo di evitarne la dispersione, Macula pertanto si propone come un punto di riferimento nello studio e nel trattamento della fotografia storica e sostiene e promuove interventi di censimento, recupero, catalogazione e digitalizzazione dei patrimoni fotografici.² Tra gli archivi più importanti e cospicui conservati vi è la collezione Recanatesi.

1. Il primo paragrafo si deve ad Arianna Zaffini, il secondo a Marco Andreani.

2. Fin dalla sua costituzione, l'associazione ha promosso la campagna *Storie dalla soffitta*, iniziativa con la quale è possibile donare, depositare o avere indicazioni sulla propria raccolta fotografica. In seguito alla sensibilizzazione avvenuta mediante questa proposta sono stati acquisiti importanti archivi fotografici della città di Pesaro, tra i quali segnaliamo il *fondo Montecatini*, relativo allo stabilimento pesarese rilevato dalla nota industria all'inizio del XX secolo, l'archivio del fotoamatore Michele Battistelli, il *fondo Sauro Brigidi*, storico direttore della redazione pesarese de «Il resto del Carlino». Ulteriori informazioni sulle raccolte e sugli interventi ad essi legati si trovano sul sito web dell'associazione, nella pagina dedicata alla fototeca: <http://spazio-macula.it/fototeca>.

Ricercatore e collezionista di materiale fotografico e documentario relativo ai protagonisti delle arti sceniche e dello spettacolo, Roberto Recanatesi, di Ancona, a quattordici anni ha iniziato una serie di scambi epistolari con gli artisti che ammirava, con il fine di ricevere in dono i loro ritratti autografati. I dialoghi per corrispondenza si sono trasformati talvolta in frequentazioni e rapporti di amicizia che hanno permesso la nascita della collezione, formata dai documenti provenienti dalle donazioni e dai lasciti degli artisti stessi, dei loro amici o discendenti. In un arco temporale che va dal 1972 alla fine degli anni Novanta, Recanatesi ha raccolto circa trentamila stampe fotografiche, prevalentemente in bianco e nero, riguardanti il teatro, il cinema, la danza e l'opera lirica, dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento, di diversi formati e fototipi, in buono stato di conservazione. La parte più consistente va dagli anni Venti agli anni Cinquanta del secolo scorso e riguarda artisti europei e statunitensi, di cui si hanno principalmente ritratti e fotografie di scena, alcuni con autografo e dedica. Oltre ai carteggi, che testimoniano le donazioni e i rapporti intercorsi tra il collezionista e gli artisti, sono confluiti nella collezione altri materiali documentari, tra cui contratti teatrali, locandine e libretti d'opera.

La prima ricognizione del materiale fotografico, effettuata da Macula nei primi mesi del 2011 direttamente presso l'abitazione di Roberto Recanatesi, fu necessaria per descrivere sommariamente l'organizzazione, la consistenza e il contenuto della raccolta. Essa è costituita da due nuclei principali: il primo comprende fotografie di artisti, autografe con dedica, relative a opera lirica (cantanti, direttori d'orchestra, musicisti), cinema (attori, registi, sceneggiatori), teatro (attori, registi, scenografi) e balletto (ballerini, coreografi). Il secondo nucleo composto dagli archivi personali di alcuni artisti, comprendenti perlopiù fotografie di scena, carteggi, contratti teatrali, spartiti e copioni autografi, materiale a stampa. Da ricordare almeno quelli di Duilio Baronti, Nerio Bernardi, Cesare Bettarini, Nella Maria Bonora, Laura Carli, Piero Carnabuci, Margherita Carosio, Amedeo Chiantoni, Ferruccio e Adele Garavaglia, Silvana Jachino, Maria Laurenti, Achille Millo, Alda Noni, Andreina Pagnani, Mario Rossi, Ruggero Ruggeri, Filippo Scelzo, Edoardo Toniolo. Infine una parte miscellanea, databile fine XIX secolo-primi XX secolo, comprende ritratti di Tina Di Lorenzo, Eleonora Duse, Ciro Galvani, Giuseppe Giacosa.

Successivamente la collezione è stata trasferita quasi interamente a Pesaro, presso l'associazione, in più momenti dal novembre 2011 fino al 2018. La parte pervenuta più recentemente comprende documenti sul teatro, tra cui locandine degli spettacoli, ritagli stampa e riviste dal 1910, contratti teatrali e cinematografici dalla fine del XIX secolo, alcune lettere di Eleonora Duse, tra cui due autografe del 1906 scritte al segretario Alfredo Geri e all'attore Ferruccio Benini, e tre album di Mario Castellani. Restano invece ancora conservati da Recanatesi alcuni epistolari di famosi attori tra cui Memo Benassi, Antonio Chiantoni, Cesare Dondini, Antonio Gandusio, Camillo Pilotto, Ruggero Ruggeri, Bella Starace Sainati, Ermete Zacconi e l'archivio di Guglielmo Barnabò.

Con un progetto di catalogazione e digitalizzazione avviato da Macula nel 2012, con il contributo della Regione Marche e il supporto tecnico della Fondazione Marche cultura, è stato possibile descrivere le prime mille immagini del complesso fotografico.

L'intervento è stato di tipo inventariale su scheda F-Fototipo, nel rispetto delle normative e delle linee guida dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. La banca dati, realizzata con la piattaforma regionale Sirpac, è stata poi pubblicata ed è accessibile online attraverso il Catalogo dei beni culturali regionale.³

La predisposizione delle operazioni di catalogazione ha comportato anche un riordino delle stampe fotografiche, grazie al quale sono stati enucleati alcuni fondi personali degli artisti e altri miscellanei. I dati oggi disponibili sono relativi ai seguenti fondi fotografici: *Ruggero Ruggeri* (novantasette fotografie, 1914-1938), attore di teatro e di cinema, il fondo comprende fotografie di scena o di prove generali in opere teatrali e sul set cinematografico; *Aldo Sinigallia* (duecentosettantasette fotografie, 1910-1930), imprenditore del settore tessile, appassionato di opera lirica, fu collezionista di ritratti di artisti di teatro, danza e musica, in formato cartolina; *Amedeo Chiantoni* (centoquaranta fotografie, 1904-1949), attore principalmente di teatro, sono presenti ritratti di scena, anche della moglie, l'attrice Alfonsina Pieri; *Andreina Pagnani* (novantatré fotografie, 1924-1970), attrice di teatro e cinema, il fondo comprende ritratti in scena e ritratti in studio; *Nerio Bernardi* (sessantanove fotografie, 1917-1965), attore e doppiatore di cinema, sono presenti ritratti e fotografie di scena cinematografica. Nell'ambito dell'opera lirica sono state descritte le immagini del *fondo Duilio Baronti* (circa duecentotrentasei fotografie, 1920-1950), composto da due album relativi alla vita artistica e privata del baritono. Infine una Miscellanea attori e attrici (ottantotto fotografie, 1920-1950), comprende ritratti e immagini di diversi artisti del teatro e del cinema.

Durante la programmazione degli eventi espositivi e culturali dell'associazione Macula, la collezione è stata più volte valorizzata e presentata alla comunità, promuovendone anche il grande potenziale storico, informativo e artistico. Una prima mostra risale al 2012, *Un sogno in scena. La collezione Recanatesi* (Pesaro, Scalone vanvitelliano, 22 giugno-15 luglio 2012), in concomitanza con la 48ª Mostra internazionale del Nuovo Cinema. L'esposizione ha riguardato non solo fotografie d'epoca, ma anche supporti pubblicitari, locandine di film, riviste di settore, nonché alcune lettere autografe di attori scritte in risposta alle missive di Roberto Recanatesi. Dalle enigmatiche immagini dei divi italiani del cinema muto degli anni Venti – Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Rina de Liguoro, Maria Jacobini, Carmen Boni, Nerio Bernardi – si è passati agli anni della breve stagione 'dei telefoni bianchi' (1936-1943), con le indimenticabili interpretazioni di Elsa De Giorgi in *Fra' diavolo* di Luigi Zampa, di Guglielmo Barnabò in *Passaporto rosso* di Guido Brignone, di Assia Noris in *Batticuore* di Mario Camerini, di Isa Miranda in *Malombra* di Mario Soldati.

Nel 2013 la collezione è stata presentata in *Dal teatro al set cinematografico. Le 'origini' nelle fotografie della collezione Recanatesi* (Pesaro, Cortile di palazzo Ricci, 23 giugno 2013), una proiezione di immagini tratte dalla collezione Recanatesi, accompagnata da musiche dal vivo, sempre in collaborazione con la Mostra internazionale del Nuovo Cinema e con il xxx Fuorifestival di Pesaro.

3. Si veda il portale Marche Beni Culturali <http://www.beniculturali.marche.it>.

Nell'ambito del Rossini opera festival, nel 2016 è stata realizzata l'esposizione *Cantar Rossini. Fotografie dalla collezione Recanatesi*, a cura di Marco Andreani e Alessandro Giampaoli, con il coordinamento archivistico di Arianna Zaffini (Pesaro, Casa Rossini, 9 agosto-6 novembre 2016), organizzata da Sistema museo e dal Comune di Pesaro, in cui emerse dalla collezione un suggestivo *corpus* di ritratti di cantanti lirici in costume, interpreti delle opere di Gioachino Rossini, durante gli spettacoli nei più importanti teatri internazionali o in studio, dagli anni Venti, affiancate da immagini più recenti degli anni Novanta del Novecento. Nel 2019 Macula ha partecipato al convegno *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque*, organizzato dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-29 novembre 2019) dove è stata presentata la collezione Recanatesi per la prima volta a un pubblico nazionale.

Attualmente l'associazione è impegnata nella riorganizzazione degli spazi espositivi e dei locali di conservazione degli archivi fotografici che detiene, ma a breve sarà possibile riprendere le attività di catalogazione e digitalizzazione, obiettivi primari per una più ampia fruizione, per la realizzazione di strumenti di ricerca e per una adeguata restituzione dei patrimoni fotografici.

2. Ritratti in posa: dallo studio fotografico al palcoscenico, 1900-1920

Se prendiamo in considerazione le fotografie più antiche della collezione Recanatesi, databili tra la fine dell'Ottocento e gli anni Dieci del Novecento, emergono in primo piano alcuni materiali riconducibili a due diverse modalità di rappresentazione in ambito teatrale: i classici ritratti in posa – spesso in abiti di scena – eseguiti su un set allestito all'interno di uno studio e i primi tentativi di ripresa fotografica effettuata direttamente sul palcoscenico, durante le prove. Sotto questo punto di vista, e per entrambi i generi, le immagini più interessanti sono quelle che si strutturano in vere e proprie serie fotografiche, per quanto non manchino alcune preziose singole occorrenze.

Tra queste ultime, relativamente alle immagini prodotte in un atelier fotografico, si segnalano due ritratti di fine Ottocento, uno di Sarah Bernhardt (1844-1923), realizzato da Nadar, l'altro di Eleonora Duse (1858-1924), realizzato da Aimé Dupont a New York. Di particolare pregio sono i due scatti di Sciutto del 1901, che ritraggono la Duse ne *La città morta* di Gabriele D'Annunzio, accompagnati da due fotografie Alinari dello stesso anno dedicate ai personaggi di Gianciotto e Malatestino dall'Occhio della tragedia dannunziana *Francesca da Rimini*, che aveva visto la Duse protagonista.⁴ Ai primi del Novecento risale anche il ritratto dell'attore siciliano Giovanni

4. Una di queste ultime due fotografie venne pubblicata all'interno di una galleria fotografica dedicata ai personaggi della *Francesca da Rimini*, «L'illustrazione italiana», xxix, 1902, 12, pp. 236-238. Sui ritratti di Sciutto dedicati alla Duse in *La città morta*, cfr. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pp. 107-111.

Grasso (1873-1930), con dedica autografa del marzo 1906, anch'esso di Sciutto come i due ritratti degli anni Dieci di Oreste Calabresi (1857-1915) e Ruggero Ruggeri (1871-1953), caratterizzati da luci radenti e intensi chiaroscuri, uno degli stilemi più moderni della ritrattistica dello stabilimento fotografico genovese.

Sempre restando nell'ambito della ritrattistica in studio, nella collezione si conservano tre ritratti di Ciro Galvani (1867-1956), che lavorerà a lungo con la Duse. Legati a rappresentazioni di opere dannunziane, in uno Galvani veste i panni del vescovo Sergio ne *La nave*, la cui prima era andata in scena al teatro Argentina di Roma nel 1908. Risalgono invece agli anni Dieci i due ritratti dei celebri attori di teatro Ermete Novelli (1851-1919), con autografo, ed Ermete Zacconi (1857-1948), realizzato da Attilio Badodi.

Sono databili ai primi del Novecento i due ritratti più antichi di Amedeo Chiantoni (1871-1965) presenti nella collezione, di cui uno del fotografo Achille Coen con dedica autografa del settembre 1904. Ma le fotografie più interessanti del *fondo Chiantoni*, composto da centoquaranta stampe, sono forse quelle che costituiscono delle piccole serie di variazioni fotografiche sul soggetto e che consentono di gettare uno sguardo sulle modalità narrative, tecniche e di messa in scena adottate all'interno di una stessa sessione di scatto. Nei due ritratti dell'attore realizzati da Agostino Natale Luci e databili attorno ai primissimi anni Dieci Chiantoni è ripreso seduto su una sedia tipo Savonarola in piano americano, con le mani intrecciate che scendono tra le cosce e l'aria pensosa e sconsolata; quindi in piedi con lo sguardo fiero accanto alla stessa sedia, il cappello in una mano e l'altra in tasca, in un'inquadratura a figura intera che questa volta lascia intravedere una colonna antica e il suo basamento, disegnati sul fondale. Allo stesso periodo risalgono due serie di quattro ritratti ciascuna. La prima, di autore non identificato, è realizzata su uno stesso sfondo e Chiantoni vi appare in abiti 'borghesi' in una serie di variazioni di inquadrature (figura intera e piani americani), pose (Chiantoni è ripreso seduto su una sedia imbottita, su una panca a due schienali o in piedi appoggiato a quest'ultima), punti di vista (frontali o di tre quarti) e espressioni del viso (sorridenti o assorti).

La seconda è costituita da quattro stampe di grande formato (47x30 cm. circa) realizzate da Attilio Badodi, in cui si alternano tre inquadrature a figura intera e una a mezzo busto. Chiantoni questa volta è in abiti di scena, ripreso mentre col viso assume varie espressioni e in pose diverse (in piedi, in ginocchio, seduto su una poltrona) sopra uno stesso tappeto, mentre sullo sfondo si alternano una tenda e un fondale dipinto.

Tra le immagini di Alfonsina Pieri (1880-1959) provenienti dal fondo del marito Chiantoni, oltre a un ritratto dello studio milanese di Varischi & Artico, spiccano tre bei ritratti dei primi anni Dieci, realizzati da Attilio Badodi. L'attrice appare in vestaglia bianca con un mazzo di rose in mano, i capelli adornati con una corona di fiori, mentre un intreccio floreale dalle spalle le attraversa il petto e scende lungo la vita, secondo un'iconografia che richiama Ofelia di Shakespeare. Quasi fossero i fotogrammi di una scena ripresa su pellicola a teatro, nelle tre fotografie la Pieri – attraverso movenze e posture diverse – alterna una serie di espressioni trasognate, sopra un tappeto su cui cade un fondale con vasi ed elementi naturalistici. In altri due scatti dello spesso periodo e di autore non identificato, la Pieri e Chiantoni, elegantemente

vestiti e sullo sfondo dipinto di un viale alberato, sembrano quasi mimare divertiti il loro primo incontro, dall'approccio iniziale di lui alla stretta di mano finale.

Se i ritratti analizzati fino a ora sono tutti realizzati in studio, nel *fondo Chiantoni* si conserva anche un interessante nucleo di trentaquattro fotografie scattate sul palcoscenico del teatro Argentina di Roma, databili attorno al 1910 e relative alle rappresentazioni di alcune opere di Sem Benelli (*La maschera di Bruto*, *La cena delle beffe*, *L'amore dei tre re*) e Valentino Soldani (*Andrea del Sarto*), con Chiantoni tra i protagonisti. A parte alcune stampe prive di indicazioni, sulle altre compaiono i timbri dei fotografi Dante Paolucci ed Eugenio Fontana, entrambi attivi a Roma e in alcuni casi sul palco contemporaneamente durante la stessa rappresentazione. Non ci sono dubbi sul fatto che queste immagini rientrino in quelle che Gabriele Borghini definisce «fotografie di scena a posa ferma»,⁵ realizzate durante le prove. A escludere l'ipotesi di immagini scattate durante lo spettacolo, infatti, vi sono sia le inquadrature e i punti di vista adottati, che dimostrano chiaramente come i fotografi si trovassero sul palco insieme agli attori, sia la presenza sullo sfondo o dietro le quinte – in alcune immagini – di personaggi in abiti moderni mentre assistono alle prove. Per quanto riguarda il problema fondamentale dell'illuminazione (non compaiono effetti di mosso), l'angolazione delle ombre degli attori rispetto ai punti di vista da cui sono scattate le fotografie fa pensare all'utilizzo di una fonte luminosa elettrica puntata sulla scena, piuttosto che ai lampi di magnesio (già noti all'epoca ma poco utilizzati in ambito teatrale).⁶ Sotto questo punto di vista il gruppo di fotografie si colloca sullo snodo che segnerà il passaggio dalla fotografia di teatro in posa e prodotta in studio, a quella realizzata durante la *performance* teatrale, che si svilupperà a partire dal decennio successivo grazie al perfezionamento e alla diffusione di supporti più sensibili e del *flash*. Rispetto all'eleganza, alla perfezione e alla ricostruzione artificiosa delle scene che caratterizza i ritratti di attori realizzati in studio, di fronte a queste immagini – vere e proprie fotografie di *backstage* in cui prevalgono campi medi, a inglobare gli attori sul palco e le scenografie – l'osservatore viene trasportato dentro la scena vera e propria, a volte tra carrucole, scenografie appoggiate al muro, attori fuori scena sullo sfondo e attrezzature.

Serie altrettanto interessanti emergono analizzando i circa duecentottanta ritratti fotografici in studio di divi del mondo dello spettacolo degli anni Dieci e Venti appartenenti al *fondo Aldo Sinigaglia*, estraendo sia le fotografie di personaggi diversi realizzate da uno stesso fotografo, sia quelle relative a uno stesso personaggio prodotte da fotografi diversi.

Se ad esempio consideriamo i ritratti realizzati da Attilio Badodi, emergono almeno quarantaquattro immagini che si richiamano l'un l'altra per una serie di particolari scenici in comune. Uno dei fondali floreali utilizzati per i ritratti di Chiantoni a grande formato analizzati in precedenza, ad esempio, ritorna in alcuni ritratti posteriori

5. 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. 245.

6. Cfr. ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 151-152.

di Anna Fougez e Nella Regini. Altri tipi di fondali accomunano i ritratti di Nella Regini e Dina Arman, di Edy Vayland e Iole Pacifici. La stessa Nella Regini e Pina Gioana sono entrambe ritratte prima su uno stesso fondale di foglie dipinte, quindi sullo stipite di una stessa porta. E se si confrontano altri tre ritratti di Nella Regini, è possibile avere uno spaccato della notevole varietà di allestimenti scenografici e arredi in dotazione presso lo studio di Badodi. Si tratta di dettagli che potrebbero essere anche utili per attribuire un fotografo a immagini prive di indicazioni.

Se invece confrontiamo tra loro i ventisette ritratti della cantante di varietà Anna Fougez, ad esempio, emerge una sorta di analisi comparativa tra diverse tipologie di allestimento, la cui ricchezza e varietà costituivano un fattore su cui spesso si giocava la competizione tra i vari studi fotografici dell'epoca.⁷ Così i tre realizzati da un fotografo non identificato sullo sfondo di uno stesso semplice *separé* contrastano notevolmente con la raffinatezza e l'estrema diversità delle ambientazioni dei due ritratti di Emilio Sommariva. A uno sguardo panoramico emerge invece la straordinaria varietà degli abiti della Fougez (famosa per l'eleganza dei costumi di scena che disegnava lei stessa e per la capacità di cambiarsi d'abito più volte durante l'esecuzione di uno stesso brano), mentre alcuni accessori come medaglioni e anelli ritornano uguali nelle fotografie realizzate da diversi studi.

Si tratta di materiali e spunti che meriterebbero ovviamente ulteriori approfondimenti da parte di specialisti della storia del teatro e della sua rappresentazione in ambito fotografico. Questa breve e sommaria panoramica, del resto, così come il lavoro di raccolta, catalogazione e conservazione svolto dall'associazione Macula, ha come scopo principale proprio quello di portare all'attenzione degli studiosi i materiali della collezione Recanatesi, nella speranza che possano essere incrociati con quelli conservati presso altri archivi e apportare nuovi contributi alla conoscenza dei protagonisti, delle dinamiche, della storia del mondo dello spettacolo e dei fotografi che la immortalarono.

7. Ivi, p. 19.



Fig. 1. Ruggero Ruggeri sul set de *Il principe dell'impossibile* di Augusto Genina, 1919, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Ruggero Ruggeri).



Fig. 2. G. Puerari, Duilio Baronti e famiglia, anni Venti del Novecento, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Duilio Baronti).



Fig. 3. Agenzia fotografia Pierluigi, Andreina Pagnani e Robert Alda nella commedia musicale *La padrona di raggio di luna* di Garinei e Giovannini, 1955, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, *Fondo Andreina Pagnani*).



Fig. 4. Cav. Cartoni, Nerio Bernardi e Vera Vergani sul set de *Il filo d'Arianna* di Baldani, 1921, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, *Fondo Aldo Sinigallia*).



Fig. 5. Gigi Sciutto, Eleonora Duse in *La città morta* di Gabriele D'Annunzio, 1901, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi).



Fig. 6. Ritratto di Amedeo Chiantoni, ante 1912, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, *Fondo Amedeo Chiantoni*).



Fig. 7. Attilio Badodi, Tre ritratti di Alfonsina Pieri, primi anni Dieci del Novecento, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Amedeo Chiantoni).



Fig. 8. Dante Paolocci, *La maschera di Bruto* di Sem Benelli, Amedeo Chiantoni e Alfredo De Antoni sul palcoscenico del teatro Argentina di Roma durante le prove, 1908, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Amedeo Chiantoni).



Fig. 9. Attilio Badodi, Tre ritratti di Nella Regini, anni Venti del Novecento, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Aldo Sinigallia).



Fig. 10. Anonimo e Emilio Sommariva, Due ritratti di Anna Fougez, anni Venti del Novecento, fotografia (Pesaro, Fototeca dell'associazione Macula, collezione Recanatesi, Fondo Aldo Sinigallia).

SILVIA COCURULLO

LA COLLEZIONE CUOCOLO
DEL MUSEO NAZIONALE DI SAN MARTINO

Nel febbraio 1914 il Cavaliere Giacomo Cuocolo, appartenente a una distinta e agiata famiglia napoletana, offre in dono al Museo nazionale di San Martino la sua cospicua collezione di ritratti fotografici di attori, drammaturghi e impresari, quasi tutti della compagnia riunita da Silvio Maria Luzi nel 1849 per il teatro San Carlino e diretta da suo figlio Giuseppe dal 1860 al 1877 (fig. 1).¹ L'angusta e popolarissima sala – dove venivano rappresentate la commedia pulcinellesca in vernacolo e la parodia dell'opera seria – si trovava in un edificio di Largo Castello, poco lontano dal teatro San Carlo, ed era frequentata, negli anni precedenti l'Unità, persino dai Reali principi e dai visitatori stranieri. Nel 1884 viene coinvolta nei lavori di sistemazione della vicina piazza del Municipio, a seguito dei quali l'Isola in cui si trova viene demolita. Rimane il ricordo indelebile dei suoi spettacoli, che ispira gli studi di Salvatore Di Giacomo, tra erudizione e gioco letterario.²

Durante gli anni successivi alla demolizione nel mondo della cultura fioriscono numerose le espressioni di evocazione nostalgica del mitico San Carlino ed è probabilmente nell'ultimo decennio del secolo che, da appassionato cultore di quelle vicende artistiche intimamente legate alla storia cittadina, Cuocolo seleziona decine di ritratti fotografici dei protagonisti della Compagnia comica nazionale, facendone realizzare riproduzioni in grande formato per realizzare una raccolta tematica di ottantanove immagini. Fratello di Gennaro Cuocolo – rimasto vittima di un delitto di camorra che nel 1906 è al centro del famoso quanto interminabile processo omonimo –, il Cavaliere all'atto della donazione dichiara di aver realizzato la collezione «con grande amore, e sopportando spesa non lieve». Il Ministro e il direttore del museo, Mario Morelli, accettano il lascito e lo ritirano da casa Cuocolo nel luglio 1914, ma le grandi dimensioni dei quadri colorati a pastello, inquadrate da *passepartout* di

1. Sul teatro San Carlino si veda il contributo di Teresa Megale pubblicato qui alle pp. 103-122.

2. Di Giacomo si dedicò allo studio dei documenti teatrali riguardanti il San Carlino conservati nell'Archivio di stato di Napoli, pubblicando nel 1891 la sua *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884). Relazione al Ministero d'istruzione pubblica d'Italia* (Napoli, S. Di Giacomo).

cartone e cornici di noce intagliato, non consentono l'esposizione dell'intero *corpus* acquisito e solo una piccola parte viene usata per 'integrare' i «ricordi di quel teatro» già presenti nel percorso museale.³

La scelta, tra gli altri, cade su Antonio Petito, Filippo Cammarano, Vincenzo Cammarano, Pasquale Altavilla, Francesco Cerlone, Giuseppe e Silvio Maria Luzi. Una selezione volta a non far mancare i ritratti di alcuni importanti interpreti, drammaturghi e impresari in un percorso di 'ricordi teatrali'.⁴ Considerare oggi nuovamente l'insieme originario della raccolta nella sua organicità ne può valorizzare i molteplici significati storici, artistici e antropologici, sfuggiti a quella visione museologica e resi evidenti dai più recenti studi di storia dello spettacolo, di storia e linguaggio della fotografia analogica e di iconografia teatrale, grazie ai quali la collezione creata da Cuocolo rivela ulteriori aspetti e amplifica la sua valenza su registri diversi.

Una fotografia ingrandita del *Prospetto del teatro dalla parte dello ingresso principale*, scattata subito prima che questo venisse demolito, sembra introdurre la lunga carrellata di ritratti degli artisti che il collezionista ha scelto tra i tanti scattati ad Antonio Petito e ai suoi comici tra la fine degli anni Cinquanta e il 1865, includendo nella serie alcuni indimenticabili protagonisti degli esordi del San Carlino tra Sette e Ottocento: commediografi e interpreti come gli appena nominati Cerlone, Vincenzo, Antonio e Filippo Cammarano, Aldigonda Colli Pellegrini, Luigi Lablache, Giovanni De Lillis, Giulio Genoino, Giuseppe Colombo. Nel loro caso le fotografie sono riproduzioni di dipinti, litografie o incisioni, con un risultato non molto felice riguardo alla qualità artistica dell'immagine finale colorata a pastello.⁵ Sebbene Cuocolo celebri il teatrino scomparso con una impostazione quasi classificatoria della carrellata di personaggi e della loro attività, l'impatto visivo che si riceve guardando i ritratti nel loro insieme è quello di rivedere il linguaggio gestuale tipo del comico a Napoli. Destinati al suo salotto, frequentato da borghesi amanti del teatro, quelle riproduzioni travalicano il piano di documento storico per diventare evocazione diretta del palcoscenico del San Carlino, facendo echeggiare la corallità vernacola della compagnia attiva con Antonio Petito dal 1852 (fig. 2).

3. Senza la cornice lignea, i ritratti a figura intera misurano 120x81 cm.; quelli a mezza figura 86x67 cm. La registrazione delle ottantanove fotografie viene effettuata dieci anni dopo la loro acquisizione, nel febbraio 1925, con numeri d'inventario dal 14438 al 14436.

4. Nel nuovo percorso della Sezione teatrale del museo, inaugurato nel 2000 e progettato con criteri improntati alla presenza di elementi della storia del teatro napoletano nel patrimonio museale, si è dato il maggiore spazio possibile alla collezione, esponendo trenta fotografie in una sala dedicata al teatro San Carlino. Un progetto recente prevede la possibilità di esporre l'intera raccolta nella stessa sala. Cfr. C. SAVIANO, *La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino: storia delle trasformazioni di «una perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli»*, «Drammaturgia», xvi / n.s. 6, 2019, pp. 271-297.

5. La fotografia per Francesco Cerlone riproduce una nota incisione settecentesca; per Vincenzo Cammarano (Pulcinella Giancola), Biondi fotografa il piccolo ritratto disegnato a matita da suo figlio Giuseppe Cammarano (fig. 4) conservato al Museo di San Martino nella raccolta Fizzarotti; le fotografie di Filippo Cammarano e di Luigi Lablache riproducono litografie; i ritratti del buffo biscegliese Tavassi e di Aldigonda Colli Pellegrini sono fotografie di dipinti.

Senza però perdere l'individualità artistica dei singoli attori, i cui ruoli ricoperti in quell'ambito e in quegli anni sono puntualmente riportati a stampa sui rispettivi quadri. Cuocolo fa apporre su tutti i *passepourtout* anche il proprio nome, in qualità di proprietario dell'opera, e quel semplice elemento di cartone utile a inquadrare i ritratti nella cornice lignea risulta essere una parte significativa della raccolta, uno spazio contenente svariate informazioni e chiave per una corretta interpretazione dell'immagine stessa.

Al di sotto del titolo generale «TEATRO SAN CARLINO», stampato in alto, ogni attore viene ripreso in posa nello studio del fotografo mentre indossa le vesti del personaggio interpretato e simula, quasi sempre, un momento dell'azione scenica (fig. 3). Immortalate sulla lastra emulsionata le fattezze del singolo artista, i fotografi salvano dall'effimero anche la comparizione dell'interprete al pubblico, poiché il set concentrato e raccolto della ripresa fotografica in studio è capace di riportare in ognuna delle immagini, riguardo al carisma dell'attore, la dimensione della scena aperta. Episodio singolare tra le espressioni figurative manifestate sull'onda della nostalgia per il teatrino, la serie di ritratti deriva da diverse matrici fotografiche realizzate tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta dell'Ottocento, quando gli attori e la compagnia erano al culmine della loro popolarità. Per evocare quella mitica scena comica, Cuocolo non sceglie ritratti scattati agli attori in vesti borghesi (ne conosciamo di Andrea Natale, Pasquale Altavilla, Pasquale de Angelis, Marianna Checcherini, del suggeritore Mariano Ruoppolo e, numerosi, di Antonio Petito), ma esclusivamente quelli con il costume di scena, dato che assume una particolare rilevanza sul piano iconografico e nella presentazione del personaggio interpretato (fig. 4). Il collezionista fa riportare sistematicamente nella parte inferiore dei *passepourtout* i titoli delle commedie interpretate dagli attori fotografati, onorando anche il piano linguistico della drammaturgia vernacolare rappresentata in quegli anni; ideati da Cuocolo come veicolo di informazioni storiche, i quadri sono molto più che una serie di ritratti fotografici e si configurano come testimonianze che tramandano elementi diversi che vanno dalla cronologia delle rappresentazioni ai sottotitoli delle commedie, dal doppio ruolo rivestito da alcuni di quei versatili professionisti della commedia al rapporto professionale o amicale che i fotografi attivi a Napoli a metà del secolo XIX potevano avere con gli attori comici, dei quali sono capaci di cogliere sembianze, arte scenica, costumi, mimica, senza escludere qualche vecchiezza.

Sebbene non sia l'autore delle fotografie originarie, le immagini colorate sono firmate da Giacomo Biondi – fotografo attivo nell'ultimo quarto del secolo XIX con studio in via Toledo –⁶ una prima volta sulla superficie pastellata del ritratto, una seconda sul *passepourtout*. Il collezionista gli commissiona le fotografie ingrandite con la coloritura finale e il corredo a stampa di informazioni sugli attori e sull'attività del teatrino. È anche probabile che Biondi abbia effettuato una ricerca delle vecchie lastre al collodio da cui ricavare le stampe fotografiche di grandi dimensioni, ottenute at-

6. Un ritratto fotografico realizzato da Giacomo Biondi si trova nel fondo Beccarini delle collezioni dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (su cui si veda la scheda di Elena Berardi alle pp. 307-316).

traverso la proiezione dell'immagine negativa su un piano verticale dove era posta la carta sensibile. Tuttavia, le difficoltà che poteva presentare tale ricerca presso gli studi fotografici (i cui archivi erano alla fine degli anni Ottanta spesso già trasmigrati altrove, come quello di Bernoud presso Achille Mauri) rende più probabile l'ipotesi che Biondi, per ottenere gli ingrandimenti dei ritratti originari, abbia per lo più ri-fotografato positivi che ancora circolavano sul mercato, dei quali lo stesso Cuocolo avrebbe potuto essere in possesso come collezionista di *cartes de visite*. In ogni caso, il risultato dell'ingrandimento non doveva essere soddisfacente riguardo al grado di definizione dell'immagine, se committente e fotografo si orientavano decisamente verso la scelta di una coloritura molto coprente a pastello che avvicina i ritratti fotografici all'effetto cromatico di quelli dipinti, liberandoli dalla austerità tecnicistica delle stampe alla gelatina al bromuro d'argento. Tra gli autori delle fotografie ingrandite da Biondi sono presenti grandi fotografi attivi a Napoli come Giorgio Sommer e Alphonse Bernoud, ma anche Felice Ricca, Pasquale Esposito e Carlo Fratacci. La collezione Cuocolo è quindi testimonianza delle più antiche vicende dell'imprenditoria fotografica nella città, durante gli anni in cui napoletani e viaggiatori sono assidui frequentatori del San Carlino. I popolari interpreti della compagnia petitiiana vengono immortalati a scopo commerciale dai fotografi, che in qualche caso espongono in vetrina i loro ritratti in formato *carte de visite*, accanto a quelli dei briganti, poiché entrambi i soggetti avevano grande successo ed erano oggetto di collezionismo: pittoreschi *souvenirs* della città.

Tra le immagini selezionate da Cuocolo prevalgono quelle del fotografo francese Alphonse Bernoud, attivo a Napoli dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, che vantava nel suo catalogo del 1864 molti attori, cantanti e ballerine. Dotato di grande estro, amante del teatro e amico di Antonio Petito, è autore del bellissimo ritratto di gruppo della compagnia (fig. 1) e di quello, ugualmente interessante, della caratterista Marianna Checcherini, evidentemente scattato nella stessa occasione, anche se Biondi restituisce con due colori diversi il motivo decorativo del suo vistoso costume di scena, rosa nel ritratto singolo e bianco in quello di gruppo. Bernoud è autore anche della fotografia di Petito nelle vesti di Pascariello in due scene in cui l'attore compare insieme a Raffaele di Napoli e Pasquale de Angelis, stampate in formato più piccolo, e di quelle di Antonio e Davide Petito nel ballo *Flik Flok*, parodia filoborbonica sul motivo della marcia dei bersaglieri.

Un altro eccellente ritrattista è Giorgio Sommer, attivo a Napoli dal 1856 con straordinario successo commerciale; a Sommer dobbiamo l'elegante ritratto di Adelaide Agolini (fig. 5) di cui conosciamo un esemplare stampato in formato *cabinet*, che consente un confronto diretto delle qualità tecniche e compositive della fotografia originaria con la riproduzione colorata a effetto da Biondi, nella quale la spessa opacità del pastello annulla i ricchi valori chiaroscurali di quella stampata dallo studio Sommer. Grazie alla capacità dei professionisti del ritratto di dare indicazioni all'attore nel momento della ripresa (probabilmente mettendo in campo la loro esperienza di spettatori) la lunga carrellata di temperamenti degli interpreti tramanda qualità espressive della commedia pulcinellesca rappresentata al San Carlino. Avvalorate dalla natura del repertorio e dalla presenza del titolo della commedia in vernacolo, alcune composizioni – Antonio Petito *Solachianiello*, Gabriele Pirolli pescatore, Emilia Telesco

Servetta – echeggiano il fortunato genere fotografico delle scene di vita quotidiana e dei tipi popolari (fig. 6) (discendente da una più antica produzione grafica) che andava ancora incontro in quei decenni dell'Ottocento agli interessi dei viaggiatori.

Gli interpreti maschili selezionati da Cuocolo si offrono generalmente all'obiettivo come al pubblico mettendo in campo tutta la loro forza espressiva; i quattro buffi – *Pancrazio* di Davide Petito, *Tartaglia* di Giuseppe Marangelli, *Barilotto* di Pasquale de Angelis e *Trivella* di Andrea Natale – indossano un costume di ascendenza settecentesca (fig. 7), mentre Gaetano Petito, Mauro de Rosa, Giuseppe Crispo, Vincenzo Santelia e Aniello Nunziata sfoggiano nell'acconciatura e nell'abito l'eleganza del loro tempo necessaria ai ruoli di amoroso e brillante (fig. 8). I caratteristi Pasquale Altavilla e Luigi Liguori spiccano per la loro incisiva maschera personale e per gli abiti di scena (fig. 3) strutturati semplicemente – una giacca con poca forma, una vistosa vestaglia di uso comune – e tuttavia efficacissimi per la caratterizzazione del personaggio. Appaiono invece grotteschi e sofisticati insieme – connubio di grande attualità – i tre meditati costumi che Antonio Petito indossa per le commedie *Ciccuzza*, *Nu Diavolo 'nguacchiato*, *D. Felice creduto quaglione da Policenella solachianiello arruzzuto*: gli accostamenti a contrasto con il tradizionale camicione del Pulcinella di tuba, livrea ricamata, parruccone, panciotto a righe, documentano il trasformismo della maschera pettitiana nella sua versione più eccentrica (figg. 9-10).

All'opposto, le fisionomie delle attrici, contenute sul piano espressivo, raccontano delle femminilità presenti tra i comici di metà Ottocento; escludendo la dichiarata empatia di Serafina Zampa, l'azione dell'obiettivo fotografico sembra provocare una certa fissità nei loro volti, compensata da appariscenti costumi di manifattura non professionale che nella collezione sono valorizzati dal forte ingrandimento della stampa fotografica e dalla coloritura a effetto della sua superficie. Vi abbondano finti corsetti, pesanti grembiulini lavorati all'uncinetto, monili vistosi come quelli usati dai contadini nelle feste tradizionali (fig. 11). Tra queste rustiche vesti di scena compaiono pochi abiti borghesi nella linea del 1860 (Silvia Crispo De Cenzo, Concetta di Napoli Nunziata e Adelaide Schiano) che convivono con alcuni discutibili pepli e tuniche dalla linea greve (Matilde Ursomando, Antonio Petito nelle vesti di Elena, Cristina Marangelli) (fig. 12) malinconici *pastiches* ispirati all'abbigliamento dell'antichità classica, ma in linea con gli accenti della parodia ottocentesca.

La serie di fotografie colorate, che rappresenta la storia documentata del più caratteristico fra i teatri napoletani, è anche illustrazione delle numerose recensioni degli spettacoli sancariniani pubblicate dai periodici contemporanei. Nel 1859, uno di questi riporta che «l'unico teatro che si sostiene, malgrado le difficoltà dell'attuale stagione, è il teatro di S. Carlino. Applausi sempre a tutti gli attori, alle produzioni quantunque vecchie, cassa piena». È quindi con il ritratto dell'ultima impresaria Rachele Luzi-Padula, seria signora di quella scena comica che si mostra fiorente e ornata di gioielli, che pare possa chiudersi simbolicamente la rassegna di artisti riuniti da Giacomo Cuocolo: una raccolta che narra storie relative all'impresa teatrale, alle pratiche attoriali e della messinscena, all'imprenditoria fotografica ottocentesca con i suoi nuovi linguaggi visivi, evidenziando la funzione creativa del collezionismo nato per celebrare un mito.



Fig. 1. Giacomo Biondi (da Alphonse Bernoud), *Compagnia comica nazionale diretta dall'impresa di Giuseppe Maria Luzi*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 2. Giacomo Biondi (da Alphonse Bernoud), *Scena di commedia*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

LA COLLEZIONE CUOCOLO



Fig. 3. Giacomo Biondi, *Pasquale Altavilla*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 4. Giacomo Biondi, *Luisa della Seta*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 5. Giacomo Biondi (da Giorgio Sommer), *Adelaide Agolini*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 6. Giacomo Biondi, *Antonio Petito*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

LA COLLEZIONE CUOCOLO



Fig. 7. Giacomo Biondi, *Andrea Natale*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 8. Giacomo Biondi, *Gaetano Petito*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 9. Giacomo Biondi, *Antonio Petito*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 10. Giacomo Biondi, *Antonio Petito*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

LA COLLEZIONE CUOCOLO



Fig. 11. Giacomo Biondi, *Luisa Amato-Petito*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).



Fig. 12. Giacomo Biondi, *Matilde Ursomando*, stampa fotografica colorata a pastello (Napoli, Museo nazionale di San Martino, Sezione teatrale, collezione Cuocolo).

LORENA VALLIERI

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA:
NUOVE PROSPETTIVE DI INDAGINE (II)*

4. Nel 1597 venne pubblicato a Bologna, «ad istanza di Giulio Ces. dalla Croce», un curioso volumetto intitolato *Le disgratie di Bartolino, opera di Sere Scioperone Bergolo*.¹ Grazie a un manoscritto conservato all'Archiginnasio è stato possibile identificare nello storico ed erudito Pompeo Vizzani (Vizani) l'autore celato dietro lo stravagante pseudonimo.²

Appartenente a una delle famiglie più in vista dell'aristocrazia felsinea, Vizzani fu legato alla cerchia romana del cardinale Ugo Boncompagni, futuro papa Gregorio XIII. Al seguito del nunzio apostolico Ottavio Santacroce gravitò intorno alla corte di Emanuele Filiberto di Savoia a Torino – dove si recò in occasione dell'ostensione della Sacra Sindone – e nel 1581 fu ospite dell'imperatore Rodolfo II a Praga.³ Rientrato in patria ricoprì numerose cariche pub-

* La prima parte del saggio, con i docc. 1-30 e le figg. 1-15, è stata pubblicata in «Drammaturgia», xvi / n.s. 6, 2019, pp. 111-171.

1. Cfr. *Le disgratie di Bartolino, opera di Sere Scioperone Bergolo, nella quale in persona di un so lenne bevitore, si dimostra che gli uomini codardi e sciocchi, oltre che di tutte le negligenze loro incolpano la Fortuna, vanno anco spesso fantasticando cose impossibili. Con la giunta di una festa fatta in Bologna*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1597, ora disponibile in ediz. moderna: P. VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, a cura di I. CHIA, Roma, Carocci, 2007 (p. 27 per la citazione). Si veda anche il recente studio di A. MARTINO, *Un 'travestimento' italiano del 'Lazarillo de Tormes': 'Le disgrazie di Bartolino' (1597) di Pompeo Vizzani*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2017.

2. Cfr. P. VIZZANI, *Opere*, sec. XVII, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 164. E v. I. CHIA, *Prefazione*, in VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., pp. 7-18: 7-8, 16-17. A Croce, cui l'opera è stata attribuita almeno fino alla fine del Settecento, si deve solo l'avvertenza *Ai lettori* (ivi, p. 28).

3. Su Pompeo Vizzani cfr.: C. CALZONI, *Sui testi della memorialistica bolognese: la 'Vita' di Vizzani*, «Schede umanistiche», 1992, 1, pp. 95-98; I. CHIA, *Nota biografica*, in VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., pp. 18-24; R. DODI, *I Vizzani, da nobili e potenti del contado a senatori e patrizi di Bologna*, in *Dimore storiche bolognesi. Palazzo Vizzani*, a cura di M. DANIELI, Bologna, Minerva, 2019, pp. 53-178: 166-167; O. NICCOLI, *Vizzani, Pompeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, vol. 100, pp. 91-93.

bliche e si dedicò alla stesura di alcune delle sue opere più note: le *Historie*,⁴ la *Descrizione della città, contato, governo, et altre cose notabili di Bologna*⁵ e la fortunata traduzione dell'*Asino d'oro* di Apuleio.⁶ Da segnalare anche la relazione del *Torneo fatto sotto il castello d'Argio da' ss. cavalieri bolognesi il di IX febraio 1578*, pubblicata sotto un altro pseudonimo: quello di Antenore Garisendi.⁷ Come distrazione dai gravosi impegni si dilettò a scrivere operette più leggere quali *I segreti delle filiere*, un trattatello di stampo boccaccesco attento al mondo popolare,⁸ e, appunto, *Le disgrazie di Bartolino*, che l'autore non esita a definire una «cantafola», un «cicaleccio» da leggere per «passare alcun'ora del giorno senza molto rincrescimento e noia, sì come anch'io cerco di fare, scrivendo cose di poco rilievo nell'ore fastidiose di questi cocenti giorni canicolari del 1597».⁹

In realtà siamo di fronte alla più antica traduzione italiana data alle stampe del *Lazarillo de Tormes*, edito in Spagna tra il 1554 e il 1555, inserito nell'indice dei libri proibiti nel 1559 e forse portato a Bologna – non necessariamente nell'edizione espurgata di Juan López de Velasco – dal fratello di Pompeo, Camillo, che nel 1564 aveva soggiornato alla corte di Filippo II.¹⁰ La restituzione del romanzo iberico da parte di Vizzani è sostanzialmente fedele, ma vengono eliminati tutti gli accenti polemici nei confronti della Chiesa e della religione cattolica e introdotti alcuni episodi ripresi dalla *Storia vera* di Luciano.¹¹ La variante più significativa è però l'ambientazione bolognese, che rivela uno spiccato interesse per la realtà quotidiana tipica di un Croce, ma anche di pittori come Annibale Carracci e Guercino.¹²

Ciò che qui interessa è soprattutto la *Continuazione in persona dell'autore*: un'aggiunta inserita quando a 'Scioperone' – che aveva già «messo giù la pen-

4. Cfr. *Di Pompeo Vizani gentil'huomo bolognese diece libri delle historie della sua patria*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1596; *Di Pompeo Vizani gentil'huomo bolognese. I due ultimi libri delle historie della sua patria*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1608.

5. Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1602. L'opera venne pubblicata in forma anonima.

6. Cfr. '*Lasino d'oro*' di Lucio Apuleio filosofo platonico tradotto nuovamente in lingua volgare dal m. illust. sig. Pompeo Vizani nobile bolognese. Et da lui con chiari argomenti ornato, & da motti dishonesti purgato, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1607.

7. Bologna, Giovanni Rossi, 1578. La firma si trova alla fine della descrizione (p. 112).

8. Cfr. CHIA, *Prefazione*, cit., pp. 14-15.

9. VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., pp. 28-30 (*Proemio di Ser Scioperone Bergolo*).

10. Cfr. MARTINO, *Un travestimento italiano del Lazarillo de Tormes*, cit., pp. 28-43.

11. Per una puntuale disamina delle differenze cfr. ivi, pp. 9-28.

12. Cfr. M. CAPUCCI, *Una cerchia comune*, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di P. BELLETTINI, R. CAMPIONI e Z. ZANARDI (Bologna, 24 maggio-31 agosto 2000), Bologna, Compositori, 2000, pp. 33-48; *Guercino: racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, catalogo della mostra a cura di M. PULINI (Cento, 24 marzo-27 maggio 2001), Milano, Federico Motta, 2001.

na con pensiero di non voler più scrivere fin che dura il caldo» – si presenta una «nuova occasione d'imbrattare dell'altra carta con una fresca soggiunta».¹³ Più esplicito il manoscritto:

Vi aggiinsi poi la festa della Porchetta, fatta su la Piazza di Bologna del 1597. Perché mentre io scriveva queste ciance, ella fu ordinata e al popolo presentata dal Signor Giasone mio fratello, che allora si trovava esser uno de i Signori Anziani in compagnia del Signor Gonfaloniero Angelo Michele Guastavillani suo nipote.¹⁴

Pur tenendo presente la volontà, neanche troppo celata, di raccontare un avvenimento che dava lustro al fratello Giasone e, di riflesso, all'intera famiglia, la descrizione merita di essere riletta integralmente (doc. 31). Tanto più che, a quanto mi risulta, non è stata ancora adeguatamente indagata dagli storici dello spettacolo. Per altro, a detta dello stesso Vizzani, risalirebbe proprio al 1597 la decisione degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia di celebrare l'annuale festa «più allegramente dell'ordinario» e «in una nuova maniera»:

Cercava nel principio del suo governo il Vicelegato Spinola di dar sodisfattione al popolo, come fece, quando cominciando già la lunga, & travagliosa carestia del vivere à cessare, fu per ordine di lui, & de' Magistrati nel primo di d'Agosto abbassato il prezzo del pane: di che il popolo macero quasi hormai nelle miserie ne mostrò universalmente tanta letitia, che per tutte le strade ogni mattina si trovavano bellissime processioni di persone devote, le quali cantando, & rendendo gratie à Dio con hinni, & salmi andavano alle Chiese: & il doppio desinare per ogni contrada si vedevano feste, balli, e spettacoli diversi, & in ogni luogo s'udivano suoni, e canti, & voci di giubilo. Et perciò anco gli Antiani, & il Confaloniero di Giustitia volendo accrescere maggiormente l'allegrezza del popolo, nel giorno di San Bartolomeo, nel quale, secondo, che ogn'anno in Bologna si costuma, s'haveva da fare la festa della Porchetta, che arrostita si gitta dalla renghiera sù la piazza per memoria della cacciata de' Lambertazzi seguita fino del Mill'e duceni'ottantauno, volsero, che quella festa si rappresentasse allhora più allegramente dell'ordinario; & à questo fine comandarono, ch'ella si facesse in una nuova maniera; la quale, se bene ad alcuno forse parerà poco convenevole da trasporsi in un'istoria, che dovrebbe sempre haver del grave, potrà nondimeno peravventura portare alcun sollazzo, à chi havendo già inteso le miserie de gli anni passati, si troverà haver bisogno d'alleviamento, & conforto doppo la noiosa lettione delle narrate historie.¹⁵

13. VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., pp. 113-118 (p. 113 per la citazione).

14. Il passo è trascritto in CHIA, *Prefazione*, cit., p. 15.

15. VIZZANI, *I due ultimi libri delle historie della sua patria*, cit., p. 152. L'autore prosegue scrivendo, senza sostanziali modifiche, la descrizione della festa già inserita nelle *Disgrazie di Bartolino* (ivi, pp. 152-156). Per un evidente refuso Ilaria Chia (*Premessa*, cit., p. 15) inserisce la descrizione della festa della Porchetta nella prima parte delle *Historie* che, come abbiamo visto, venne pubblicata nel 1596.

La risoluzione di trasformare la plurisecolare festa civica in uno spettacolo da offrire alla città sarebbe dunque stata presa in un momento di giubilo collettivo per la fine delle gravi carestie che avevano colpito il territorio bolognese nella seconda metà del Cinquecento e in modo particolarmente drammatico a partire dal 1591.¹⁶ Una pausa brevissima, che portò Giulio Cesare Croce a comporre prima *Il solennissimo trionfo dell'Abbondanza, per la sua fertilissima entrata nella città di Bologna, il dì primo d'agosto 1597. Con l'amaro pianto, che fa la Carestia, nella sua dipartita, in dialogo*,¹⁷ poi il *Lamento de' bevanti per la gran carestia del vino & delle castellate di questo anno*, in cui si denunciavano i magri raccolti del 1598.¹⁸

In realtà, se si rileggono con attenzione i documenti in nostro possesso si nota una sua graduale spettacolarizzazione almeno a partire dalla metà del secolo. Grazie a Giacomo Rinieri sappiamo che nel 1542 ancora persisteva la tradizione medievale di correre un palio i cui premi erano sostanzialmente gli stessi da quasi tre secoli:

A dì 24 de aghosto, morì il cardinale Contarino venetiano nostro leghato, che fu il giorno de santo Bartolomìa, et tutto il populo ne avè gran cordoglio et ogni homo ne diceva benne de lui; et a dì 25, fu sepulto in Santo Prochulo con uno grandissimo honore [...] et per la morte sua non se corso il cavallo, né 'l sparaveri et li canni che se suole corero, né trare la porselina.

[...]

A dì 17 detto [settembre], se corso il cavallo e li cani e 'l spaviero, che se avea a corere il giorno de santo Bartolomìa. Per al leghato che era morto non se corso como ò detto, et fu in domenica.¹⁹

Risale infatti al 1254 il primo ordine di pagamento noto per un cavallo, uno spaviero, due guanti e una porchetta per il palio «qui fuit cursus in sancto Bartolomeo»; acquisti confermati per l'anno successivo e per il 1262, 1264, 1267 e 1288, mentre solo nel 1357 si aggiunsero «due buoni bracchi».²⁰ Anche alla

16. Utile lo sguardo di Eraldo Baldini e Aurora Bedeschi sulla vicina Romagna: *Il fango, la fame, la peste. Clima, carestie ed epidemie in Romagna nel Medioevo e in Età moderna*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2018, in partic. pp. 195-229 (*La seconda metà del Cinquecento*).

17. Bologna, Battista Bellagamba, 1597.

18. Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1598.

19. *Cronaca di Giacomo Rinieri 1535-1549*, saggio introduttivo ed ediz. a cura di A. ANTONELLI e R. PETRINI, introd. e note storiche di M. POLI, glossario e indici di T. COSTA, Bologna, Costa, 1998, pp. 108-109. Il passo è segnalato anche da L. BIANCONI, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta ovvero san Bartolomeo e il cambio di stagione*, a cura di M.C. CITRONI, Bologna, Clueb, 2005, p. 46.

20. U. DALLARI, *Un'antica costumanza bolognese (festa di san Bartolomeo o della Porchetta)*, «Atti e memorie della r. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», s. III, XIII, 1895, pp. 57-81: 59-61.

luce di ciò ritengo che il passo della *Cronaca* sia una fonte attendibile che, tra l'altro, non ha come fine quello di descrivere la festa, ma di dare notizia del lutto cittadino per la morte del cardinal legato Gasparo Contarini.

Si può dunque affermare che la corsa dei cavalli del 24 agosto era una consuetudine per un bolognese del tempo tanto da non essere segnalata se non nella sua 'deviazione' dalla norma.²¹ Non a caso per il 1541 Rinieri annotò, sotto la data del 15 agosto, l'esibizione di un funambolo in piazza Maggiore, sottolineando però che non era stata fatta «come è consueto» la fiera:

A dì 15 de aghosto, che fu il giorno de la Madona, fu uno gioveno che volò gioso de lo arloglio, zioè atachò una corda con un cappo a la torre et lo altro cappo a meglio le scale de Santo Petronio, et cossì vollò drieto a ditta corda. Et questo anno non se fé fiera como è consueto, e fu gran danni a li artheghani.²²

Mentre nessuna notizia viene invece fornita per il 24 agosto: evidentemente il palio si era svolto regolarmente e non occorreva esplicitarlo. Allo stesso modo il cronista registra gli incidenti occorsi durante le fiere del 1546 e del 1548,²³ quando un secondo funambolo si esibì con esiti meno felici, ma non ho trovato più alcun cenno alla festa di San Bartolomeo.

Se si accetta la validità della testimonianza relativa al 1542, è opportuno soffermarsi su quel «trare la porcelina» che si legge in conclusione. Come è stato notato,²⁴ indicherebbe che già in quell'anno era consuetudine gettare al popolo una porchetta, permettendoci di anticipare un'usanza che si riteneva risalire al 1568 sulla base di alcune annotazioni rintracciate da Dallari nelle *Insignia*.²⁵ La prima, del 1567, riguarda la decisione degli Anziani di aumentare i doni e la 'letizia pubblica' in occasione della festa di San Bartolomeo; la seconda, dell'anno successivo, di correre il consueto palio e di gettare poi dalla ringhiera del palazzo un maialino arrostito «con grandissimo applauso del popolo che assisteva»:

21. Sull'attenzione di Rinieri per i piccoli grandi avvenimenti che esulavano dalla quotidianità si veda l'*Introduzione* di Marco Poli alla *Cronaca di Giacomo Rinieri 1535-1549*, cit., pp. IX-XIII.

22. Ivi, p. 95. Già l'anno precedente Rinieri aveva segnalato la sospensione della fiera di ferragosto: «A dì 15 detto [agosto 1540], che fu il giorno de la Madona non se fé fiera como è consueto» (ivi, p. 87).

23. Cfr. ivi, pp. 143 e 207.

24. Cfr. BIANCONI, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta*, cit., p. 46.

25. Bologna, Archivio di stato (d'ora in avanti ASB), *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. I, cc. 106v. e 110v. E cfr. DALLARI, *Un'antica costumanza bolognese*, cit., pp. 64-65.

Bravium deinde, equum videlicet, canes duos et unum ancipitrem – ut moris est – in festivitate divi Bartholomei currentibus equis proposuerunt, ac maximo postea populi spectantis applausu, suem assum ex inferiore proiecto, ut antiquissime consuetudini non derogaretur, ante pallatij portam dejici iusserunt.²⁶

Purtroppo la difficoltà di recarsi in archivio a causa dell'emergenza Covid non mi ha permesso di consultare direttamente il documento, per il quale devo affidarmi alla trascrizione dello stesso Dallari, che postilla: «pare questa la prima volta in cui la porchetta, invece d'esser data come premio al vincitore del palio, fosse gettata come offa al popolo affamato».²⁷ Eppure nel passo riportato si afferma con sicurezza che si trattava di un'antichissima tradizione cui non si poteva derogare: «ut antiquissime consuetudini non derogaretur». Tradizione che la manoscritta *Storia della festa della Porchetta* di Lorenzo Maria Riario (doc. 4) fa addirittura risalire al 1281:

Che sopra l'istessa piazza alla renghiera del Publico è solito, per consuetudine introdotta fino dell'anno 1281, di gettarsi giù nella piazza al popolo minuto, una porchetta arostita, e di farsi una festa popolare nel giorno di S. Bartolomeo Apostolo da ss.^{ri} Anziani, e Confaloniere di giustizia.²⁸

E dunque? Allo stato attuale delle nostre conoscenze è difficile dirimere la questione, certo è che tale tradizione va anticipata almeno alla prima metà del Cinquecento se Rinieri già la ricordava nel 1542.

Resta che il lancio della porchetta fu a lungo un momento centrale delle celebrazioni e per questo venne immortalato da Croce sia nella *Canzone sopra la Porcellina che si tra giù del palazzo* – che tra l'altro restituisce con efficacia l'ampia partecipazione popolare –,²⁹ sia nel «discorso piacevole» su *L'eccellenza*

26. Ivi, p. 65.

27. Ibid.

28. L.M. RIARIO, *Storia della festa della Porchetta*, 1° maggio 1705, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette. Memorie sì per il torneo fatto su la piazza delle Scuole del 1628 che per feste popolari su l'altra Maggiore in occasione della Porchetta dell'anno 1627 et altre. Storia di detta festa*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. 3: *1627 e seg. Festa popolare della porchetta*, quaderno sciolto, c. 2r. (in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna [I]*, cit., pp. 141-145: 142).

29. Cfr. G.C. CROCE, *Canzone sopra la Porcellina che si tra giù del palazzo dell'illustre città di Bologna per la festa di S. Bartolomeo con tutti gli trattenimenti di detta festa*, Bologna, Alessandro Benacci, 1584. Sull'opera cfr. *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, catalogo della mostra a cura di Z. ZANARDI (Bologna, 28 ottobre 2009-30 gennaio 2010), Bologna, Compositori, 2009, p. 325 (scheda curata da Rosaria Campioni). Sul pubblico e l'ampia partecipazione popolare si veda, oltre a quanto diremo più avanti, VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 114-115, 119-120.

e trionfo del porco;³⁰ sia nel frontespizio de *La vera historia della piacevolissima festa della Porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di S. Bartolomeo* (fig. 16),³¹ rispettivamente del 1584, 1594 e 1599.

5. Con queste premesse, torniamo alla festa del 1597, definita un «sintomatico punto di partenza di un diverso rapporto con il pubblico».³² Quel pubblico che già nel 1584 accorrevva dal contado per assistere ai divertimenti offerti dagli Anziani, accalcandosi alle finestre, sui tetti e sulle torri che circondavano piazza Maggiore:

Io non credo, che si faccia / Festa in loco alcuno intorno, / Che più aggrada, e che più piaccia, / Quanto questa de stò giorno, / Tutto'l popol del contorno / Per vederla s'avicina, [...] / Tanta gente attorno corre / Per veder la festa amena; / Ne finestra, tetto ò torre / V'è che tutta non sia piena; / E si vede à tutta brena, / ch' à ognun tira la golina, / Alla bona Porcellina.³³

Una disposizione del pubblico ripresa nelle sue linee essenziali ne *L'eccellenza e trionfo del porco*:

alle venti tre hore circa dove si ritrova piena la piazza di cocchi, di carroccie e di Cavalli con le migliaia delle persone alle finestre, su i tetti e su le torri, e, in conclusione non v'è loco né buco che non sia ingombro di gente.³⁴

Più dettagliato Vizzani:

arrivai su la publica piazza di Bologna, la quale trovai così piena di persone che, non solamente il suolo, ma le finestre, le porte, i veroni, le ringhiere, le botteghe, le case,

30. Cfr. *L'eccellenza e trionfo del porco, discorso piacevole di Giulio Cesare Croce* (1594), a cura di M. ROUGH, Bologna, Pendragon, 2012.

31. Cfr. G.C. CROCE, *La vera historia della piacevolissima festa della Porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di S. Bartolomeo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1599, p. n.n. Umberto Leotti sottolinea lo stretto rapporto tra il lancio della porchetta e l'architettura costruita, in partic. con la cosiddetta ringhiera di Gregorio XIII, sovrastante l'accesso al palazzo Pubblico, evidente sia in questa incisione, sia in un acquarello del 1796. Cfr. U. LEOTTI, *Teatri per le feste della Porchetta a Bologna: ichnographia*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO e M. BEVILACQUA, Roma, Gangemi, 2014, vol. II, pp. 968-973: 968.

32. E. MAULE, *La «Festa della Porchetta» a Bologna nel Seicento. Indagine su una festa barocca*, «Il Carrobbio», VI, 1980, pp. 251-262: 252.

33. CROCE, *Canzone sopra la Porcellina che si tra giù del palazzo*, cit., p. n.n.

34. *L'eccellenza e trionfo del porco*, cit., p. 53.

i muri, i palchi, i merli, gli sporti,³⁵ le cornici, i tetti ed ogni luogo in somma d'ogni intorno era occupato, non solo da uomini, donne, fanciulli e gente d'ogni sorte, ma da cocchi, carri, carrozze, cavalli ed altre bestie assai. E perché non vi era luogo per tutti a bastanza, avevano gli architetti accommodato lungo il muro del Palazzo ed intorno alla piazza, molti palchi di legname, sopra i quali stavano assise tutte le più belle gentildonne della città, le quali con le colorite faccie loro, con le maniere graziosissime, con gli ornamenti gai, con le smancerie d'ogni sorte, con le preziosissime vesti e co i ricchi guarnimenti rendevano una vaga, bella e solazzosa vista a riguardanti.³⁶

Un pubblico eterogeneo, che occupava la piazza in tutti i suoi spazi, sia quelli 'quotidiani', come le case e le botteghe, le porte, i tetti e le finestre, sia quelli costruiti appositamente per l'occasione dagli architetti (e piacerebbe sapere *quali* architetti). A cominciare da quei «palchi di legname» per le gentildonne che, se da una parte rimandano alle strutture da torneo, dall'altra ricordano le tribune dei coevi teatri di corte e d'accademia.

Per altro, quella di Vizzani non va considerata come una mera formula letteraria. Troviamo conferma della disposizione dei partecipanti nella miniatura realizzata in occasione della festa del 1621 (fig. 17),³⁷ la prima delle *Insignia* dedicata alle celebrazioni del 24 agosto. Una testimonianza per noi preziosa, perché restituisce la scena con efficacia e spontaneità; un punto di vista meno controllato rispetto a quello della coeva incisione firmata da Floriano Masini, abitata da un pubblico più disciplinato (fig. 18).³⁸

Nella miniatura, inquadrata da un arco, è raffigurata piazza Maggiore vista in prospettiva dalle scalinate di San Petronio, punto di arrivo del «pallio delle carrozze, over carrette»,³⁹ come indicato dai due obelischi conclusi da leoni rampanti al centro dell'immagine. Tutt'intorno le persone si affollano negli atteggiamenti più vari e vivaci, mentre le autorità, i nobili e i loro invitati as-

35. «Spòrt s.m. orlo del tetto che sporge dal muro» (L. LEPRI-D. VITALI, *Dizionario bolognese-italiano, italiano-bolognese. Dizionèri bulgnais-itagliàn itagliàn-bulgnais* [2007], con *Al rimèri dal dialàtt bulgnais* di A. LELLI, Bologna, Pendragon, 2009, s.v.). Chia lo traduce come «davanzali» (VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., p. 113 nota 4). Per l'utilizzo del termine in area veneziana si veda il contributo di Gianluca Stefani in questo stesso volume (pp. 435-461: 451 nota 101).

36. Ivi, pp. 113-114.

37. Cfr. ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. v, cc. 50b-51a. E v. *Atlante delle immagini*, a cura di U. LEOTTI, in *La festa della Porchetta a Bologna*, a cura di U. L. e M. PIGOZZI, presentazione di M. FAGIOLO, Loreto, Edizioni tecno-stampa Loreto, 2010, pp. 50-51. Si data a questo anno la già ricordata lettera di Alessandro Senesi alla duchessa di Mantova. Cfr. VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., p. 124 nota 72.

38. Floriano Masini, Teatro per la festa della Porchetta, 1621, incisione, ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Pali, Diversorum*, cart. XVII, p. 61 (e v. *Atlante delle immagini*, cit., pp. 52-53).

39. *Capitoli da osservarsi da quelli, che correranno il Pallio, proposto per il dì di S. Bartolomeo*, Bologna, Per Vittorio Benacci stampatore camerale, 1621.

sistono dalle finestre, dai balconi e dai palchi lignei sistemati sotto i portici; i più curiosi sono arrampicati sui tetti e sui cornicioni dei palazzi (li troviamo così anche nell'incisione di Andrea Sulmintio [Salminzio?] che riproduce il teatro della fiera progettato nel 1632 da Giovanni Andrea Seghizzi).⁴⁰ A vigilare, gruppi di sbirri e di armigeri a piedi e a cavallo.

Vizzani prosegue descrivendo una scena di tipo pastorale⁴¹ impalcata su una struttura lignea sopraelevata di circa dieci piedi (3,80 m.),⁴² collocata al centro della piazza e a cui si accedeva attraverso «una assai spaziosa e comoda salita» posta sul lato verso palazzo d'Accursio. Il palco, quadrato, era largo cinquantacinque piedi per lato (20,90 m.) e al centro presentava una radura – anch'essa quadrata e di circa trenta piedi per lato (10,40 m.) – circondata da una strada larga dieci piedi (3,80 m.).

Lo spettacolo iniziava con l'arrivo di quattro pastorelle e di otto villani, «tutti vestiti ad una livrea», sopra un carro decorato con fronde e trainato da buoi. Dopo aver percorso la strada che circondava la scena, i dodici personaggi si fermavano per una merenda accompagnata da giochi e danze. Il cronista fornisce dettagli sulla gestic («mostrarono co' strani gesti loro», «con segni di rustica contentezza») che andranno indubbiamente approfonditi; ma l'aspetto su cui più insiste è quello della musica che accompagnò l'intera *performance*, sottolineandone, fin dall'inizio, i vari momenti.

Villani e pastorelle arrivavano in scena suonando «pive e ciaramelle»; mimavano poi, «accompagnati con misura al suono de gli stromenti musicali», il loro apprezzamento per la «vaghezza del sito». La musica proseguiva durante i loro «gagliardi ed inusitati salti e gesti, di maniera strani e ridicoli»: una danza pensata per sorprendere e far divertire il pubblico, che veniva così intrattenuito per «grand pezzo». Ovvero fino a quando l'attenzione non era catturata da un nuovo suono – un «lontano [...] gran rumore» – che segnava l'inizio della seconda azione, dedicata alla caccia. Da «un'altra parte della piazza» (non è specificata quale) comparivano, annunciati da «rauchi corni, abbaianti cani e strepitose grida», dodici cacciatori con «spuntoni, spiedi, corni, reti e cani». Giunti sul palco volgevano la loro attenzione agli uccelli che animavano la scena.

40. Andrea Sulmintio [Salminzio?] (da Giovanni Andrea Seghizzi), *Teatro per la fiera fatto a guisa d'una fortezza*, 1632, incisione, pubblicata nell'*Atlante delle immagini*, cit., pp. 56-57. Su Seghizzi cfr. almeno: S. L'OCCASO, *Seghizzi, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 91 (2018), voce on line (con precedente bibliografia).

41. Molte sono le indicazioni in questo senso: «una gran macchia di frasche», «circondato da verdi cespugli, macchioni e fratte», «il palco intorniato e cinto da verdeggianti fronde» (doc. 31). E gli esempi potrebbero proseguire.

42. Un piede bolognese corrisponde a 38 cm. Cfr. *Pesi e misure: tavole di ragguaglio fra i pesi e le misure di Bologna ed il sistema metrico decimale*, Bologna, Brugnoli, 1898.

Vizzani a questo punto riporta un curioso dettaglio tecnico. Già sapevamo che animali vivi venivano liberati sulla folla festante che se li contendeva. A dircelo è ancora una volta Croce:

Poi si tran giù da i balconi / Del Palazzo primamenta, / Galline, Anatre, e Piccioni,
/ Quai pelati destramente, / Volan giuso tra le gente, / E con mani ogn'un rapina, /
[...]/ Quà si vede un'Anitrella / Volar ratta à un Cocchio dentro, / E pigliar da una
Dongella, / E riporla in un momento: / Là un Cocchier al gioco in tento / Prende
in aria una Gallina, / [...] / Poi volar vedi un Piccione, / Per salvarsi à una finestra, /
E cader tra le persone, / Per haverlo ogn'un s'adestra, / Chi lo prende si sequestra, /
Per non star in tal ruina, / [...] / E v'è dietro una gross' hora, / Il gettar di talli uccelli,
/ E un gridar si sente fuora / Piglia dalli à questi, e quelli, / E tirando i meschinelli,
/ Fan restarli à testa china.⁴³

Agli uccelli venivano spezzate le ali perché non potessero volare troppo in alto, rendendoli facile preda del pubblico. Così fu anche nel 1597, ma questa volta i volatili, invece di essere gettati dalle finestre del palazzo, furono legati «con sottilissimi fili» alle fronzute querce poste ai lati del palco aumentando il realismo della scena, che proseguiva in maniera per noi piuttosto cruenta. Una volta liberati e impossibilitati a fuggire, venivano smembrati vivi tra le risa degli astanti («gli rompevano in pezzi assai minuti»). Sorte non migliore attendeva le lepri, i conigli, alcune volpi e «altri animali», così come

infiniti pollastri, galline, capponi, fagiani, pavoni, anitre, oche, smerghi, garzette ed altri uccelli [...] gran quantità di quaglie e di perdici le quali scoperte da cani bracci e prese con le reti da i cacciatori, furono date in mano del popolo, che come a tal giuoco si conveniva, ne faceva meravigliosa festa.

Solo quando tutte le piccole prede furono catturate, comparve la vera protagonista della giornata: la «porchetta», o meglio un suino vivo, che fu prontamente cacciato, ucciso «co' spiedi» e regalato agli Anziani e al Vicelegato che assistevano allo spettacolo dalla «loro renghiera». Una volta «arrostita diligentissimamente» dallo scalco di Palazzo, la porchetta venne restituita alla folla in attesa, ovviamente al suono di una «suavissima melodia»:

43. CROCE, *Canzone sopra la Porcellina che si tra giù del palazzo*, cit., p. n.n. Più controllata la descrizione riportata ne *L'eccellenza e trionfo del porco* (cit., p. 53): «e innanzi ch'ella sia tratta giù, si gettano dalla renghiera e dalle finestre del Palazzo Pavoni, Oche, Pavari, Fagiani, Tortore, Quaglie, Perdici, Anitre, Piccioni e infiniti altri ucelli, vivi ma però spelazzati di modo che non possono volare tropp'alto, dove che cadendo a basso vanno a posarsi sopra i cocchi e nelle carrozze, onde per pigliarne ogn'uno s'ingegna e non si vede altro che mani per aria: chi piglia un'Ocha, chi un Pavone, chi una cosa, chi un'altra, e vanno dietro doi hore e più con simil trattenimento».

a suon di trombe, pifferi e cornetti, su la renghiera posta sopra la porta del Palazzo, comparve di nuovo, ma cotta ed arrostita diligentissimamente, la porchetta, la quale accompagnata longamente e sempre da suavissima melodia d'instromenti musicali, fu finalmente, secondo l'antico costume, gittata in piazza a poveri uomini che l'aspettavano e, con gran calpestio accompagnato da pugni, urti e mostaccioni, tutta in pezzi la sbranarono.

Lo spettacolo, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non era ancora concluso e la terza azione, che portava con sé tutto il fascino dell'esotico e della meraviglia, contemplava una complessa macchina pirotecnica. Con l'arrivo del buio venne condotta sul palco una nave «spinta da persone che dentro vi erano nascoste» e «accompagnata da Turchi che con timpani, naccare e tamburi la seguivano». Nello stesso momento venne fatto partire dal tetto del palazzo dei Notai «un serpente infocato» che dette il via a una girandola di fuochi d'artificio:

la quale in uno instante in varie parti accendendosi, non solamente nel cespuglio, ma da tutti quattro i canti del palco, mandò fuori fuochi bellissimi artificati e nuovi in abbondanza grandissima. Come fece anco la nave, la quale tutta a un tempo pigliando fuoco, in ogni parte si scoperse, come l'altro cespuglio, piena d'infocati raggi, soffioni, schioppi, trombe di fuoco, molinelli, girandole, ticchetacchi e zaganelle, che tutti insieme con lampi, folgori e fiamme accendevano l'aria d'ogni intorno e con lo strepito e fragore de i crepitanti tuoni, co i bombi e rimbombi, stordivano per grande spazio di ora i circostanti, i quali allegri e contenti di così bella festa, tutti poi lasciando la piazza, se ne andarono a cena.

Un colpo di scena dalla forte suggestione visiva e uditiva. E purtroppo non ho avuto modo di approfondire il diffuso uso della polvere da sparo negli spettacoli felsinei, sia a fini scenotecnici, sia in occasione di rituali religiosi e civili, a cominciare proprio dalla festa della Porchetta.⁴⁴ Vale però la pena ricordare che in questo clima si formarono i Ruggieri, una famiglia di pirotecnici apprezzata in tutta Europa.⁴⁵

44. Penso ad esempio a quella del 1640, con i fuochi d'artificio che salivano dalle torri al centro della scena; al vulcano eruttante del 1665; all'incendio dell'edicola esagonale che simboleggiava la caduta di Troia nel 1681, ma gli esempi potrebbero continuare. Cfr. *Atlante delle immagini*, cit., pp. 64-65, 102-103, 148-151.

45. Cfr. H. CHENNEVIÈRES, *Les Ruggieri, artificiers: 1730-1885*, «Gazette des Beaux-arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité», XXIX, 1887, 36, 2, pp. 132-140; P. BRACCO, E. LEBOVICI, *Ruggieri: 250 ans de jeux d'artifice*, Paris, Denoel, 1988. Più in generale: K. SALATINO, *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 1998; S. WERRETT, *Fireworks. Pyrotechnic Arts & Sciences in European History*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2010.

6. Lo spettacolo del 1597 presenta già molti degli elementi – come la danza, la musica e l'utilizzo della macchineria – che caratterizzarono per lungo tempo le celebrazioni di San Bartolomeo. A cominciare da quelle del 1627, cui si riferiscono la maggior parte dei documenti proposti in *Appendice*.⁴⁶

Grazie al ritrovamento di una copia del contratto stipulato il 19 luglio di quell'anno dagli Assunti Cesare Marsili e Antonio Ghisilieri con i «maestri di legna» Alfonso Saltulini, Antonio di Vicenzi e Giovan Battista [dal] Bosco (doc. 6)⁴⁷ sappiamo finalmente i nomi di alcune delle maestranze implicate nello spettacolo,⁴⁸ troppo spesso destinate a rimanere anonime. Il documento esplicita nel dettaglio i compiti dei tre artigiani, che, come prima cosa, dovettero innalzare le botteghe per la fiera dell'Assunta (15 agosto) e le soprastanti «balaustrade», dislocandole in modo da formare una base strutturale per il teatro provvisorio che avrebbe ospitato lo spettacolo (24 agosto):

Fecero dunque i detti Signori, che si fabricasse su la publica Piazza una serie di luoghi opportuni per mercanti, ed artefici, che (per loro diligenze fatte) erano più dell'usato concorsi, posta quasi in figura mista di Circo massimo, e d'anfiteatro, e che i loro tetti havessero balaustri alla moderna per parapetto; anzi, che i loro tetti fossero tali, che potessero servire per pavimento a gli spettatori della festa premeditata.⁴⁹

46. Cfr. i docc. 3, 6-30, pubblicati nella prima parte del saggio, e i docc. 32-43, 46-49, 51-54 qui proposti. Contrariamente a quanto annunciato (VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 133-134 nota 98), ho deciso di non inserire per motivi di spazio la trascrizione delle *Azioni rappresentate in musica su la pubblica piazza di Bologna il dì 24 agosto dell'anno presente, con l'occasione della festa consueta della porchetta. Per ordine de gli eccellenti Anziani del passato bimestre*, Bologna, Vittorio Benacci, 1627. Il volume è comunque disponibile on line sul sito della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio: <http://badigit.comune.bologna.it/books/corago/reader/17civpolfesF03003-2.htm#page/1/mode/2up> (ultima data di consultazione: 31 marzo 2021). Per una sintetica ma efficace scheda dello spettacolo: *Il palio di Bologna da corsa dei cavalli a spettacolo di piazza: da Re Enzo a Napoleone*, catalogo della mostra a cura di L. RABITI (Bologna, 25 settembre-11 ottobre 2009), s.i.t., 2009, pp. 12-14 (scheda di Franco Bacchelli); e v. *Atlante delle immagini*, cit., pp. 54-55 e *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., passim.

47. Cfr. Copia del contratto tra gli Assunti Cesare Marsili e Antonio Ghisilieri e Giovan Battista Bosco, Alfonso Saltulini e Antonio di Vicenzi, Bologna, 19 luglio 1627, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. n.n., carta sciolta, trascritto in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 147-148.

48. Nella relazione a stampa viene sottolineata l'abilità delle maestranze coinvolte, macchinisti *in primis*, a cui viene riconosciuto il merito della buona riuscita dello spettacolo: «sò che la diligenza di tre retrosenij regolati da gente maestra, cagionò l'ordine, con che si rappresentarono le azioni [...] e quello, che ha quasi dell'inefabile è, che m'ha fatto quasi scoppiare di meraviglia, che un minimo strepito mai non si sentisse, mercé delle accurate, e diligenti riviste de' ponti, e della montagna, che potesse ingelosire o gli spettatori, o i rappresentanti pur d'un minimo sospetto di ruina, o di precipizio» (*Azioni rappresentate in musica su la pubblica piazza di Bologna il dì 24 agosto dell'anno presente*, cit., p. 5).

49. Ivi, p. 4. Secondo Lorena Bianconi (*Alle origini della festa bolognese della Porchetta*, cit., pp.

Un anfiteatro all'antica, come efficacemente raffigurato nella dettagliata miniatura delle *Insignia* che restituisce l'apparato per la festa con uno sguardo a volo d'uccello da palazzo dei Banchi (fig. 19).⁵⁰ Un punto di vista inconsueto – verrà riproposto solo nel 1632, 1647 e 1658 –⁵¹ ma che offriva la possibilità di illustrare frontalmente la scena, che in questo allestimento era appoggiata all'antistante palazzo Comunale (fig. 20).⁵²

I tre dovettero poi costruire i dispositivi per il pubblico a pagamento, secondo un disegno preventivamente fornito dall'architetto Giovan Battista Fabretti, e un «ponte dalla scarpa del Palazzo [...] locho capace n.º 60 piedi» destinato a ospitare gli Anziani e le principali dame della città. Più esplicita la relazione a stampa, firmata da un non meglio identificato «Vasto accademico fiorito»:

Era a lei contiguo da ambedue le parti, un ponte di triplicato ordine, e la maggior altezza dell'uno era riservata a' signori cardinali, e magistrati, ed altri cavalieri; e quella dell'altro alle dame, accioche sopra di loro da due finestre del Palazzo si potessero commodamente introdurre tutti gli accennati personaggi.⁵³

Anch'esso è immediatamente riconoscibile nella miniatura e corrisponde ai sei palchi posti al lato del palcoscenico e coperti da tendaggi azzurri a destra e rossi a sinistra, pensati per proteggere i nobili e le gentildonne dal sole e dal caldo dell'estate emiliana (fig. 20).

Infine, Santulini, di Vincenzi e dal Bosco si obbligavano

di dare tutta la materia per fare la grotta conforme al disegno pure del sig.r Fabretta, assi, quaderletti, perticoni, arelle, bescantelli, et stuoie,⁵⁴ et altre che farrà di bisogno per d.^a grotta eccettuando le fature, chiode, et ferle, le quali siano a spese delli molto ill. et eccelsi ss.^{ri} Antiani così dicendo.

48 n.-49 n.) fu questa la prima volta in cui le botteghe della fiera furono utilizzate come supporto strutturale per gli apparati della festa. Non concorda Umberto Leotti che, sulla scia di Dallari, anticipa tale consuetudine al 1597. Cfr. U. LEOTTI, *Il lento formarsi, e affermarsi, di un'iconografia*, in *La festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 23-47: 33.

50. Teatro per la festa della Porchetta, 1627, miniatura, ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. v, cc. 102b-103a. E v. *Atlante delle immagini*, cit., pp. 54-55.

51. Cfr. *ivi*, pp. 56-57, 70-71, 78-79.

52. In alcuni documenti si raccomanda l'utilizzo di «tende per aprire di dietro a l'orizzonte acciò non si vedi alcuna parte del palazzo nel dritto della macchina, acciò il cielo reale serva ancor per cielo di detta» (doc. 11). Ben individuabili nella miniatura, sono nominate anche nei docc. 13, 37 e 39.

53. *Azioni rappresentate in musica su la publica piazza di Bologna*, cit., p. 5. La firma si trova a p. 6.

54. Si tratta di termini utilizzati nell'edilizia, soprattutto in area emiliana, per indicare vari elementi di costruzione dei solai dei soffitti. Cfr. L. MARTINELLI-P. SCARPELLINI, *L'arte muraria in Bologna nell'età pontificia*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1992.

Non furono pertanto loro, parrebbe di capire, a costruire la scena, occupata da un monte praticabile su tre livelli:

S'inalzò poscia per ordine loro dalla parte del Palazzo maggiore una montagna, in cui si potevano osservare fra l'altre cose principalmente tre pianure. La prima delle quali più bassa, sopra di cui si rappresentarono le azioni maggiori, terminava un dirupo nevoso, e la di lui sommità veniva coronata da lucidissimi, & odoratissimi fuochi; ed era aggiustata alle vedure, non solo del piano del teatro, ma a tutte le differenze delle altezze de' palchi. La seconda posta nel mezo nasceva da una dilatazione d'acque d'un fiume, ch'a guisa del famoso Aniene precipitava poscia fra ruine di fabbriche antiche. La terza finalmente più alta, tutta vestita di freschissime verdure, era il sostegno d'una torre, da cui pendevano alcuni trofei, e nella cui cima si vedevano bandiere spiegate, con dentro le insegne del sig. Confaloniero, e de' signori Anziani, e su la cui porta stava quella dell'illustrissimo sig. cardinale Ubaldino legato. E da questa nella parte più folta d'un bosco, locato sopra d'un antro, che serviva per porta al Palazzo maggiore; prendeva origine una calata, la quale andava a finire nella più bassa pianura.⁵⁵

Già da questa prima, sintetica descrizione si capisce che era dotato di numerosi e complessi dispositivi che permettevano, ad esempio, lo scorrere dell'acqua e la fuoriuscita di «lucidissimi, & odoratissimi fuochi». Un meccanismo certamente analogo a quello utilizzato da Buontalenti nel 1586 in occasione dell'inaugurazione del teatro degli Uffizi,⁵⁶ ma va tenuto presente anche quello precedentemente ideato da Prospero Fontana per la perduta commedia *I vecchi degli accademici Affumati*, recitata nel 1543 nel bolognese convento dei Servi di Maria con un tecnologico palcoscenico progettato dallo stesso Fontana.⁵⁷

Notiamo poi come dal contratto traspaia una prassi esecutiva che prevedeva che la costruzione delle strutture fosse affidata a maestranze locali supportate dalla consulenza di un professionista, costringendoci a distinguere tra progettazione ed esecuzione.⁵⁸ Un aspetto non da poco che, a mio parere, suggerisce

55. *Azioni rappresentate in musica su la publica piazza di Bologna*, cit., p. 4.

56. Quando durante la recita de *L'amico fido* di Giovanni de' Bardi la sala fu avvolta dai fumi aromatici che uscivano dai camini degli edifici in scena avvolgendo i sensi degli spettatori. Cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 112-113. Sulla 'drammaturgia di macchine' del teatro degli Uffizi mi limito qui a rimandare ai contributi di S. MAMONE, *Drammaturgia di macchine al teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, e A.M. TESTAVERDE, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi*, pubblicati sul numero XII / n.s. 2, 2015 di «Drammaturgia», rispettivamente alle pp. 17-43 e pp. 45-69.

57. Cfr. L. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 347-368 (pp. 357-358 per il dispositivo che permetteva la fuoriuscita di «fuoco e fummj odoriferj»); ID., *Il convento di Santa Maria dei Servi: un luogo teatrale ritrovato nella Bologna del Cinquecento*, «Strenna storica bolognese», LXX, 2020, pp. 325-344.

58. Cfr. anche LEOTTI, *Teatri per le feste della Porchetta a Bologna: ichtnographia*, cit., p. 969.

un inedito punto di vista da cui guardare la storia materiale dello spettacolo felsineo, non solo quella della festa della Porchetta. Ritengo infatti che troppo spesso ci si sia affannati a cercare i nomi degli ‘illustri’ scenografi (che pure non mancarono)⁵⁹ implicati nei grandiosi allestimenti agostani, trascurando però l’ipotesi di una possibile specializzazione di alcuni artigiani del legno sia nella costruzione delle imponenti strutture effimere per la festa – magari attraverso la riproposta di impalcature modulari ‘prefabbricate’ di volta in volta adatte alle specifiche esigenze sceniche –;⁶⁰ sia nella realizzazione degli spettacoli nei principali teatri cittadini, a cominciare da quello della Sala; sia, infine, nell’allestimento dei grandiosi tornei che scandirono la vita teatrale della città emiliana. Avremo modo, almeno in parte, di accertarlo.

Vale la pena prima soffermarsi su Giovan Battista Bosco, che nel contratto viene definito «agente delli HH. [eredi] di Oratio Bergamini». È quest’ultimo un falegname già noto agli storici dello spettacolo. Tra il 1625 e il 1628 (data che ora andrà rivista, se risulta già scomparso nel luglio 1627) viene indicato come affittuario, in società con l’attore e capocomico Marc’Antonio Romagnesi,⁶¹ dell’appena ricordato teatro della Sala, posto al primo piano del palazzo del Podestà. La coppia poteva vantare competenze complementari: quelle impresariali di Romagnesi e quelle pratiche e artigianali di Bergamini, che possedeva anche i materiali necessari alla costruzione della scena e delle gradinate per il pubblico.⁶²

59. Basti ricordare, per il Seicento, i nomi di Giovanni Andrea Seghizzi (1632), Prospero Manzini (1659, 1673), Ercole Rivani (1672, 1683, 1686, 1688) e Marc’Antonio Chiarini (1687). Cfr. LEOTTI, *Atlante delle immagini*, cit., p. 320 (*Scenografi e ideatori dei macchinismi*).

60. È questa un’ipotesi su cui sto lavorando e che sembra trovare un primo riscontro in alcuni elementi come le arcate che ricorrono in quasi tutte le testimonianze iconografiche giunte fino a noi. Ricordo intanto che, oltre alle analoghe esperienze vasariane del salone dei Cinquecento, anche Fontana nello spettacolo del 1543 probabilmente utilizzò un palcoscenico modulare prefabbricato e che apparati rimovibili venivano utilizzati anche nel bolognese teatro della Sala. Cfr. VALLIERI, *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)*, cit., pp. 355-356. Sul teatro della Sala, detto anche Sala del Podestà, si veda quanto diremo più avanti. Utile, in questa direzione, il contributo di U. LEOTTI, *Schedatura della festa della Porchetta: per un’analisi computerizzata*, in *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. FAGIOLO, Roma, De Luca, 2007, pp. 33-44. Leotti afferma, tra l’altro, che gli allestimenti furono «caratterizzati da una certa continuità linguistica» (*Teatri per le feste della Porchetta a Bologna: ichnographia*, cit., p. 968).

61. Su Romagnesi cfr. S. FERRONE, *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 311-312 (a p. 312 il riferimento a Bergamini); L. SPINELLI, *Romagnesi, Marc’Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 88 (2017), pp. 186-188.

62. Nel suo testamento sono inventariati vari materiali, come «vellari», «pontali», «quaderletti di più sorte», lasciati in eredità a un altro falegname, Giovanni Paolo Gotti, che, come vedremo, prese il posto di Bergamini nella gestione della sala. Sul documento cfr. S. MONALDINI,

La Sala del Podestà – come spesso veniva chiamata – era uno spazio polifunzionale dotato di strutture lignee che potevano essere facilmente smontate e adattate alle diverse forme di spettacolo che venivano ospitate: le recite dei Comici dell'Arte, i grandiosi tornei nobiliari, le sontuose opere in musica e il più popolare gioco del pallone.⁶³ La sua conduzione fu assai precocemente di tipo impresariale e per circa trent'anni (indicativamente dal 1596 al 1625) fu gestita da un cantante della cappella di San Petronio, Giuseppe Guidetti,⁶⁴ cui il Legato Alessandro Peretti di Montalto⁶⁵ aveva concesso una privativa a vita (estesa anche al figlio Girolamo) sugli incassi degli spettacoli allestiti «tanto in d[ett]a sala quanto nella piazza, in qual si voglia tempo».⁶⁶ Lecito domandarsi se i diritti sull'accesso all'annessa balconata – da cui si godeva un'ottima prospettiva sulla piazza e che abbiamo già visto gremita di gente nella miniatura del 1621 (fig. 17) –⁶⁷ includessero anche la festa della Porchetta. Una domanda che per ora è destinata a rimanere aperta.

Sappiamo che occasionalmente Guidetti cedeva a pagamento l'usufrutto del locale (un tanto a giornata o per periodi più prolungati) e che da tale affitto non erano dispensati neppure i nobili, come provano sia un'informativa relativa al progetto di un torneo da eseguirsi durante il carnevale del 1619,⁶⁸ sia i frequenti tentativi del Reggimento di rientrare in possesso della sala.⁶⁹ Tra coloro che durante la gestione di Guidetti ebbero la concessione di edificare i «palchi et la scena» per le commedie, nonché le gradinate per assistere

Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna, «L'Archiginnasio», xc, 1995, pp. 33-164: 54 n.-55 n. Non dimentichiamo che, come abbiamo visto, nel contratto del 1627 viene richiesto agli appaltatori di fornire specifici materiali per la costruzione della scena.

63. Lo studio più completo sul teatro risulta ancora quello di MONALDINI, *Il teatro dei comici dell'Arte a Bologna*, cit., pp. 44-46 e passim (per la gestione Bergamini-Romaghesi).

64. Guidetti risulta attivo come cantore di ruolo presso la Cappella di San Petronio dal 1608 al 1625. Cfr. O. GAMBASSI, *La cappella musicale di San Petronio. Maestri, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 103-114, 329. Sull'importante istituzione si veda anche: M. VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674-95). History, Organization, Repertoire*, Brussels-Roma, Brepols, 2003.

65. Sul cardinale, importante committente di musica romana, si veda almeno J.W. HILL, *Roman Monody. Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1997, 2 voll.

66. ASB, *Senato, Instrumenti scritte e altro*, serie C, n. 11. Il doc. è integralmente trascritto in MONALDINI, *Il teatro dei Comici dell'Arte a Bologna*, cit., pp. 37-38. Cfr. anche ID., «La montagna fulminata». *Giostrre e tornei a Bologna nel Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM, 1999, pp. 103-133: 121-122.

67. Ma anche nella ricordata incisione del 1632.

68. Cfr. MONALDINI, *Il teatro dei Comici dell'Arte a Bologna*, cit., p. 39; ID., «La montagna fulminata». *Giostrre e tornei a Bologna nel Seicento*, cit., pp. 121-122.

69. Cfr. ivi, pp. 40-43.

al gioco del pallone, troviamo prima il nostro Bergamino, poi un altro falegname, Braù Vicinelli:

Essendo successo m[aestr]o Braù Vicinelli nel officio di far palchi et la scena sopra la Sala del Podestà in loco di Bergamino, e desiderando con buona grazia di V.S. Ill.^{ma} ritornar li palchi et la scena et serar li finestroni già levati et aperti da d[ett]o Bergamino in d[ett]a sala, la suplica a restar servita concedergli licenza di poter ciò fare, come anco di mandar a visitar detta sala aciò si veddi nel termine in che si trova volendo levar d[ett]o Bergamino certe chiavichelle che per uso di d[et]ti palchi sono parte della selegata, q[ua]le levando serà dirupata et guasta che tutto ne resterà a V.S. Ill.^{ma}. 15 feb[rar]o 1622.⁷⁰

Molto ci sarebbe da dire sul documento. Mi limito qui a sottolineare come quello di edificare il teatro appaia come un incarico di volta in volta appaltato a uno specifico falegname («essendo succeduto [...] nel officio») che evidentemente lo manteneva nel tempo. E se nel 1622 Bergamini fu sostituito nell'incarico da Vicinelli, l'avvicendamento dovette essere temporaneo: tre anni dopo, come detto, Bergamini affittò nuovamente la sala assieme a Romagnesi e ne mantenne la gestione fino alla morte. Il riferimento nel contratto del 1627 ai suoi eredi fa per altro pensare a un'attività societaria e a trasmissione familiare. La conferma arriva da un'altra testimonianza relativa al secondo firmatario del contratto: Antonio di Vincenzi. Il suo nome compare anche in un inventario dei beni di proprietà di Giovanni Paolo Gotti stilato nel 1630 e in cui sono registrati i «legnami e altre robbe che si trovano su la Sala del podestà la metà de quali sono di Vincenzo et Bernardino fratelli de Vincenzi». ⁷¹ Gotti, che evidentemente lavorava in società con i due fratelli, non solo risulta tra gli eredi di Bergamino, ⁷² ma gli successe nella conduzione del teatro, sempre al fianco di Romagnesi. ⁷³

Gli indizi che ho fin qui fornito andranno indubbiamente approfonditi e ulteriormente verificati, ma spero risultino sufficienti per far intravedere la rete di scambi e di compresenze tra le maestranze che lavorarono nel teatro e quelle attive nell'antistante piazza. Tra l'altro, il prolungato e stretto legame tra i due spazi trova riscontro anche nei documenti dell'Archivio Marsigli, ad esempio quando nel 1702 Battista Cospì Ballatini registra un pagamento in

70. ASB, *Senato, Instrumenti scritte e altro*, serie D, n. 25, 36, trascritto in MONALDINI, *Il teatro dei Comici dell'Arte a Bologna*, cit., p. 40 n.

71. Ivi, pp. 54-55: 54.

72. Cfr. ivi, p. 55.

73. Cfr. MONALDINI, «*La montagna fulminata*». *Giostre e tornei a Bologna nel Seicento*, cit., p. 122.

favore del «balonaro per il comodo dato alli pittori sù la sala» (doc. 1).⁷⁴ La testimonianza è cronologicamente avanzata, ma la ritengo pertinente. D'altro canto, se già sapevamo che in caso di pioggia parte dei lavori di costruzione del teatro agostano si svolgevano nel palazzo del Podestà o nei locali delle Scuole pubbliche,⁷⁵ merita attenzione l'ipotesi qui avanzata della specializzazione di alcuni legnaioli nella costruzione di strutture facilmente montabili e smontabili, probabilmente adattabili alla sala al chiuso come ai più impegnativi allestimenti all'aperto. Strutture di cui gli artigiani erano evidentemente proprietari, riuscendo così ad ammortizzare non di poco le spese di costruzione.⁷⁶

Risponde a un'efficace prassi del risparmio e del riuso⁷⁷ anche la scelta dei costumi e degli oggetti di scena, curati fin nei minimi dettagli.⁷⁸ Non di rado nei documenti si leggono annotazioni come quelle appuntate in conclusione della bozza manoscritta del libretto dello spettacolo (doc. 3):

Per il Dio della pesca il Netuno del s.^r Benedetto Vitorij overo del c. Fran.^{co} Maria Bentivogli overo del c. Bonifatio Boccaferri.

Per li ministri n.º 4 tritoni del d.º Bened.^{to} Vitorij con li suoi teschi delle galane la conchilia del sig.^r Anibal Marescotti.

Per n.º 4 altri ministri l'Alfeo del s.^r conte Lud.º Orsi, et dello conte Mar[si]gli. [...] N.º 16 habiti almeno alla piscatoria conforme parerà come le vestine del'Atione del Acad.a della Notte che conserva il sig.^r Anibal Marescotti, et altri. [...]

Habiti all'indiana circa otto da s.^{ri} Buccini e del Marsigli [...]

Habito da Mercurio dal s.^r Alessandro Radi.⁷⁹

74. Lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospi Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia, luglio-agosto 1705, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., carta sciolta, pubblicato in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 128-131: 129.

75. Cfr. MAULE, *La «Festa della Porchetta» a Bologna nel Seicento*, cit., p. 256; LEOTTI, *Schedatura della festa della Porchetta: per un'analisi computerizzata*, cit., p. 33.

76. Si riveda la nota 62 e quanto dirò nel par. 7.

77. Sulla logica del riuso si leggano le pagine di S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-83, ora riproposte in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168 e si vedano gli esempi indagati nel numero di «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018 da Stefano Mazzoni (pp. 83-165: 120-121), Gianluca Stefani (pp. 55-82: 63 e n.) e dalla sottoscritta (pp. 291-323: 295 n.).

78. Si riferiscono alla scelta e realizzazione dei costumi e degli oggetti di scena i docc. 7-30 (pubblicati nella prima parte del saggio) e i docc. 32, 34-35, 37-43, 46-49 (qui proposti in *Appendice*).

79. *Tomo di spese e comandati in occasione d'una festa fatta per la festa della porchetta del 1627 et 1705, [1627]*, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. 3: 1627 e seg. *Festa popolare della porchetta*, quaderno sciolto, trascritto in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 133-141: 140-141. Gli stessi nomi compaiono in altre liste di abiti e oggetti di scena (cfr. *ivi*, *passim* e *qui*, in *Appendice*). Da notare il riferimento all'accademia della Notte.

O ancora, per quanto riguarda gli oggetti di scena: «un bue di stucco qual è di già ritrovato», «un bellissimo, e gran bicchiere con il piede, si haverà» (doc. 11).⁸⁰ Solo in pochi casi abiti e oggetti vennero appositamente realizzati: «n.º 4 habiti da satiro quali s’haverano aggiungere n.º 6 habiti quali credo sarà necessario farli nuovi per comodità de saltanti» (doc. 3).⁸¹

Un nome spicca sugli altri, quello di Gasparo Bocalino, a cui vengono indirizzati due liste di *Robbe come habiti et altro qual deve fare m. Gasparo Bocalino per la festa di S. Bartolomeo* (docc. 10, 38)⁸² e un elenco, con tanto di costi, di *Quello che può importare le cose qual deve far Bocalino conforme alla lista* (doc. 40). Tra gli oggetti di scena da creare anche il mostro marino sul cui dorso doveva fare la sua comparsa il Dio della pesca accompagnato da sei ministri (*Azione prima*), il burchio per il pesce vivo «di cartone o altro ma sodo e legiero» (doc. 10, fig. 11) e la tripode su cui doveva entrare Mercurio portato da tre Virtù (*Azione terza*). Un nome dunque che incuriosisce. Chi era costui? Un artigiano specializzato nella realizzazione, noleggiato o vendita di oggetti e costumi teatrali? Ancora non lo sappiamo. Il suo nome non compare né nella *Storia aneddotica* dei teatri di Bologna di Corrado Ricci,⁸³ né nei principali repertori di libretti,⁸⁴ ma sicuramente merita future indagini.

Nel complesso lo spettacolo richiese un notevole impegno economico e organizzativo da parte degli Anziani, se si pensa che i partecipanti, tra musicisti e comparse, furono oltre centocinquanta⁸⁵ e non sempre disciplinati come avrebbero dovuto:

80. *Lista delli habiti, e cose necessarie per la festa della Porchetta*, [1627], in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna* (I), cit., pp. 151-152: 151.

81. *Tomo di spese e comandati in occasione d’una festa fatta per la festa della porchetta del 1627 et 1705*, ivi, p. 140.

82. Cfr. *Lista delle robbe come habiti et altro qual deve fare m. Gasparo Bocalino per la festa di S. Bartolomeo*, ivi, pp. 150-151 (doc. 10); *Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Bocalino per la festa di S.º Bartolomeo* (doc. 38 in *Appendice*).

83. Cfr. C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori del Monti, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).

84. Cfr. *La librettistica bolognese nei secoli XVII e XVIII. Catalogo e indici*, a cura di L. CALLEGARI, G. SARTINI e G. BERSANI BERSELLI, Roma, Torre d’Orfeo, 1989; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.

85. Anche in questo caso non si tratta di una formula letteraria. Le comparse ‘mute’ furono circa novantotto, a cui vanno sommati i musicisti e i cantanti. Cfr. *Lista delli habiti, e cose necessarie per la festa della Porchetta* (doc. 11); *Lista delli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta* (doc. 13); *Lista deli habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta* (doc. 37).

lo strepito non solo per circa centocinquanta personaggi vestiti, ma per molti altri, ch'erano impiegati in questo servizio, era tanto grande, che ribattendo le voci musicali, fu cagione, che s'udissero da gli spettatori più dell'imaginato.⁸⁶

Selezionate tra gli artigiani bolognesi,⁸⁷ le comparse evidentemente non riuscivano a contenere la gioia per il giorno di festa e l'emozione di contribuire in prima persona alla buona riuscita di un evento civico di tale portata. E questo nonostante l'impegno profuso dagli organizzatori nel coordinare i loro movimenti, da fare al suono delle musiche composte per l'occasione da Camillo Cortellini⁸⁸ secondo precisi schemi preventivamente concordati (docc. 51, 53 e figg. 32-33).⁸⁹

Non fu questo l'unico inconveniente occorso. Abbondanti piogge costrinsero gli organizzatori a rimandare lo spettacolo al giorno successivo, danneggiarono non poco l'apparato già predisposto, causarono la morte di molti animali e scoraggiarono gli ospiti stranieri:

So finalmente, che l'ostinata pioggia del giorno destinato, e consueto, molto ben pre-conosciuta, e predetta, cagionò una mortalità grande di quegli animali, che s'haveano a dispensare al popolo, & in particolare di quelli, che in grandissima quantità dovevano volar fuori della torre; sminuì il numero de' forastieri, ch'erano concorsi a migliaia, e che intorbidò la vaghezza de' colori della mole, e del prospetto; come d'altra parte mi sono accorto, che furono ristorati i danni predetti, con esser'ella stata cagione, che con differire la festa al giorno seguente, si rivedessero le comparse, e s'aggiustassero alla perfezione, che si è veduta gli abiti di chi doveva comparire; diligenza, ch'aiutò il parto di quell'applauso, che l'universale de' riguardanti, mi parve, si degnasse di concedere; come ancora che quelle poche azioni si rappresentassero sotto un cielo di serenità singolare, e di temperatura d'aria indicibile; cosa, che doppo non potea succedere, per le straordinarie piogge.⁹⁰

86. *Azioni rappresentate in musica su la publica piazza di Bologna*, cit., p. 5.

87. Cfr. in *Appendice* i docc. 36, 49, 52 e 54.

88. Cfr. *ivi*, p. n.n.: «fece la Musica Camillo Violini Decano de' Musici de' Signori Anziani». Il suo nome è tramandato anche dalla miniatura delle *Insignia* (fig. 19). Su di lui cfr. R. DALMONTE, *Camillo Cortellini madrigalista bolognese*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 22-26. Il doc. 33 ci suggerisce altri due nomi di musicisti: Andrea Bassi e Costanzo Varini, che sostituirono rispettivamente Alessandro Ganassa e Antonio Maria [Ramberti?]. Su di loro cfr. O. GAMBASSI, *Il concerto Palatino della Signoria di Bologna: cinque secoli di vita musicale a corte (1250-1797)*, Firenze, Olschki, 1989, *ad indicem* (e pp. 58-61 per il ruolo di *Musici e trombetti al palio*).

89. Schema per l'entrata e la disposizione delle comparse durante il trionfo di Mercurio (doc. 51); Schema per l'entrata, la disposizione delle comparse e i movimenti coreografici durante l'ingresso del Dio della pesca (doc. 53).

90. *Azioni rappresentate in musica su la publica piazza di Bologna*, cit., pp. 5-6.

Lo spettacolo fu comunque un successo, anche grazie alla «moltitudine d'habiti, le varie inserzioni, e moti,⁹¹ che si potevano osservare; le varie figure, nella posizione delle quali comparivano quei, che prima, & ultimamente gittavano al popolo gli animali».⁹²

7. A questo punto i documenti ci costringono a un salto temporale di quasi settant'anni e ci portano al 15 luglio 1702 quando Alessandro Sampieri e Giovanni Niccolò Tanara – «Assonti deputati a viva voce da tutto il consiglio, e maggior parte dal magistrato [...] alla fabbrica del teatro della fiera dell'anno presente su la publica Piazza» – stipulano un contratto con Alessandro del *quondam* Marc'Antonio Saratelli e Alessandro del *quondam* Domenico Maria dal Fiume (doc. 2).⁹³ I nessi con quello del 1627 sono cogenti. Anche in questo caso ai due viene affidata la «construttione, e manifattura» del teatro secondo un disegno già «stabilito»; ma un passo del contratto lascia intendere che in questo caso furono gli impresari stessi – e non un architetto 'terzo' – a sottoporre il progetto all'approvazione degli Anziani, probabilmente dietro loro diretta richiesta: «fatto fare dalle sig.^{rie} loro ill.^{me} alli mag.^{ci} Allessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume presenti».

Il foglio, che doveva restare «presso detti ill.^{mi} sig.^{ri} Assonti», risulta perduto lasciando aperti numerosi interrogativi. Fortunatamente possiamo avere un'idea del progetto iniziale grazie all'anonima miniatura delle *Insignia* degli Anziani⁹⁴ e alla corrispondente incisione di Carlo Antonio Buffagnotti, pubblicata come di consueto a corredo dell'annuale descrizione della festa (fig. 21).⁹⁵ Sappiamo infatti che l'unica modifica richiesta riguardava il numero delle botteghe: la pianta iniziale ne prevedeva ventiquattro «della solita misura», che Saratelli e dal Fiume dovettero aumentare a ventisei, pur rimanendo «in tutto, e per tutto conforme la pianta, e disegno fatto, stabilito, e concordato».

Compito degli impresari era anche quello di far dipingere le botteghe e il teatro «con tutti li suoi proprij, e dovuti telari a tela dipinta», con la raccomandazione che i colori «stiano alla botta dell'acqua», ovvero che resistano a

91. Anche in questo caso nei documenti si trovano riferimenti a «cedule abili a scriverli moti». Si vedano, ad esempio, i docc. 13, 14, 38, 48 e le figg. 13 e 31.

92. *Azioni rappresentate in musica su la publica piazza di Bologna*, cit., p. 6.

93. *Instrumento dell'appalto della fiera fatto dalli mag.^{ci} Alessandro Saratelli, et Alessandro dal Fiume compagni per £ 1600*, Bologna, 15 luglio 1702, in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. 2, pubblicato in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., pp. 131-133: 131.

94. Teatro per la festa della Porchetta, 1702, miniatura, ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. XI, cc. 73b-74a.

95. Carlo Antonio Buffagnotti, Teatro per la festa della Porchetta, 1702, incisione, in *Relazione, e disegno della fiera, e festa popolare della Porchetta fatta in Bologna quest'anno 1702*, Bologna, Manolesi, 1702, tavola n.n.

eventuali intemperie. Evidentemente gli inconvenienti occorsi durante la festa del 1627 si erano ripetuti anche negli anni successivi e gli Anziani intendevano correre ai ripari. Le decorazioni potevano anche essere affidate ad altri collaboratori («pittore, o altro opereri»), purché le spese fossero a totale carico di Saratelli e dal Fiume. L'unica condizione imposta era che i lavori venissero conclusi entro il termine «ineludibile» del 14 agosto, giorno di inizio della fiera. In caso contrario sarebbe stata comminata un'ammenda di «lire cento cinquanta del prezzo convenuto», a meno che il ritardo non fosse causato da «una pioggia incessante, o d'altro, che non partorisce in detti compagni sorte alcuna di colpa». A spese degli appaltatori anche la copertura «con sassi, e calcina» di eventuali buchi aggiuntivi nel selciato della piazza (oltre a quelli già previsti dalla ristrutturazione del 1534)⁹⁶ e la riparazione di eventuali danni al tetto del palazzo dei Notai.

A Saratelli e dal Fiume era richiesta anche la costruzione delle tribune riservate agli Anziani e ai magistrati d'ornato e di munizione, oltre a tutto il necessario per la successiva festa da ballo, ovvero «il ponte dei sonatori [...], e tavole necessarie per il rinfresco». In cambio, Sampieri e Tanara si impegnavano a versare in tre rate «la somma di lire mille, e sei cento quattrini per total pagamento di d.º teatro, pittura, ponti, et altro»: un terzo all'atto di stipula del contratto, un terzo dopo quindici giorni, il saldo a conclusione della festa. Compenso da corrispondere anche nel caso che questa non si fosse potuta fare «per qualsivoglia accidente (che Dio non voglia) succedesse [...] ogni volta però, che d.º accidente avvenesse avanti la festa di S. Bartolomeo, e che fosse già principiata la fiera, e compito il d.º teatro per li 14 agosto». In caso contrario gli Assunti erano tenuti a versare «solam.^{te} [...] la fattura fatta sino a quel tempo dell'accidente da estimarsi per due periti da ellegersi uno per parte».

Il contratto prevedeva per Saratelli e dal Fiume anche una seconda entrata, costituita dalla possibilità di fabbricare posti a pagamento per il pubblico, in particolare per gli ospiti forestieri. Una notevole concessione per i due impresari, che potevano così fare affidamento su introiti aggiuntivi. Gli affitti delle botteghe spettavano invece interamente agli Anziani che, come noto, con quei ricavi sostenevano ampia parte delle spese della festa.⁹⁷ L'impresa doveva comunque essere remunerativa se i due, come vedremo, vi si cimentarono più volte facendo sospettare, anche in questo caso, il riutilizzo di anno in an-

96. Cfr. LEOTTI, *Schedatura della festa della Porchetta: per un'analisi computerizzata*, cit., p. 33.

97. Nonostante i continui tentativi dei commercianti che noleggiavano le botteghe di non pagare, o pagare solo in parte, gli affitti dovuti. Si vedano i docc. 46, 55, 57 e 59 (oltre ai conti degli incassi riportati al doc. 1) e quanto già detto da P. SOSTEGNO, *Dietro le quinte della festa della Porchetta. Risvolti economici e organizzativi*, «Il Carrobbio», XI, 1985, pp. 327-337.

no delle stesse strutture modulari: un espediente che, come detto, permetteva di ammortizzare i costi a tutto vantaggio dei guadagni.

La prova della loro specializzazione nella costruzione delle strutture effimere per la fiera si trova in un altro documento inedito qui presentato, che ritengo databile al 1705: *Ristretti degl'instrumenti ultimi fatti dagli eccelsi ss.^{ri} Anziani con li fondighieri, o appaltatori delle fiere d'agosto* in cui vengono registrati i nomi degli impresari e i loro compensi per gli anni 1697-1704 (doc. 56) secondo il seguente schema:

1697: Giuseppe Ventioli e Alessandro dal Fiume⁹⁸

1698: Domenico Fanti e Alessandro Saratelli

1699: Giuseppe Ventioli e Alessandro dal Fiume

1700: Giuseppe Ventioli e Alessandro dal Fiume

1701: Alessandro Saratelli e Domenico dal Fiume

1702: Alessandro Saratelli e Alessandro dal Fiume

1703: Alessandro Saratelli e Alessandro dal Fiume

1704: Giuseppe Ventioli e Domenico Fanti

Siamo di fronte a un'ennesima preziosa testimonianza che fa luce sulle maestranze impiegate nella realizzazione della festa; conferma quello stesso sistema produttivo basato sulla specializzazione e sulla trasmissione dei saperi artistici e delle competenze artigianali a livello familiare che avevamo individuato nel 1627; indica una strada da seguire per future indagini.⁹⁹

Lo dimostra proprio il caso dei dal Fiume. Un membro della famiglia compare sostanzialmente tutti gli anni: quasi sempre Alessandro, tranne nel 1701, quando è presente il padre Domenico. È un'economica ipotesi di lavoro pensare anche in questo caso a un'impresa familiare, in cui i due collaboravano alternativamente con un ancora non meglio identificato Giuseppe Ventioli (1697, 1699, 1700) o con Saratelli (1701, 1702, 1703). Fanno eccezione gli appalti del 1698 e del 1704 in cui compare Domenico Fanti, appartenente a un'altra famiglia d'arte bolognese troppo poco conosciuta. Se le notizie che abbiamo su Domenico sono scarse, fortunatamente sappiamo qualcosa in più sul figlio Ercole Antonio Gaetano.¹⁰⁰ Allievo di Marc'Antonio Chiarini, con cui col-

98. Ho pubblicato il disegno inedito della *Pianta della fiera del 1697* nella prima parte del saggio (fig. 10, p. 169).

99. Il documento si conclude infatti con l'annotazione «Rogiti tutti di S. Lucio Tomaso Curti». L'allusione è al notaio Lucio Curti (1696-1705), il cui cognome poteva essere indifferentemente letto come Curti, Corti o dalla Corte. I suoi atti sono conservati nel *Fondo notarile dell'ASB* (coll. 5/5, pezzo n. 1385). Ringrazio la dott.ssa Giovanna Giubbini per la consulenza (prot. 005456-P del 27 settembre 2021).

100. U. KNALL-BRSKOVSKY, *Fanti, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 44 (1994), pp. 633-635.

laborò a lungo,¹⁰¹ ne sposò la figlia ricevendo in eredità la ricca collezione di disegni del maestro. A lui si devono gli apparati per le feste della Porchetta del 1712, 1713 e 1714,¹⁰² firmate prima del trasferimento a Vienna, dove ottenne importanti incarichi come quadraturista e scenografo. Attività in cui venne affiancato dal figlio Vincenzo.¹⁰³

E ancora. Alessandro dal Fiume fu coinvolto anche nella realizzazione del teatro del 1705, probabilmente assieme a Carlo Antonio Buffagnotti,¹⁰⁴ che già aveva firmato l'incisione del 1702; mentre Paolo Conti «adobadore» in questo caso si occupò solo dei decori per il banchetto. Grazie alla *Lista delle spese sostenute dal marchese Battista Cospi Ballatini in occasione della nomina a Gonfaloniere di giustizia* (doc. 1) sappiamo infatti che quest'ultimo venne pagato «per havere adob.º la galleria, ringhiera, e tavole del rinfresco», e che dal Fiume ricevette «in trè parti £ 1700». E si noti come nel documento non venga nominato Buffagnotti; mentre compare «Pietro Giac.º Martelli», a cui spettava la «compositione de libri».

Prima di proseguire è opportuno soffermarsi anche su Saratelli. Già sapevamo che aveva firmato le invenzioni per le fiere del 1692, 1702 e 1703,¹⁰⁵ a cui ora possiamo aggiungere quelle del 1698 e del 1701. Ritengo possa essere indentificato con quel Alessandro Saratelli¹⁰⁶ a cui viene attribuito il libretto *Il savio delirante* (1695), musicato da Giovan Carlo Maria Clari,¹⁰⁷ e che firmò la dedica dell'*Amor torna in s'al so' ouer sie L'nozz dla Checha e d'Bdett* (1698),¹⁰⁸ andati in sce-

101. Cfr. almeno U. SEEGER, *Gli interventi di Chiarini per il principe Eugenio a Vienna, in Crocchia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, a cura di S. FROMMEL, Bologna, BUP, 2013, pp. 326-342; M. MÁDL, *I soffitti barocchi bolognesi in Boemia*, ivi, pp. 343-364.

102. Cfr. LEOTTI, *Atlante delle immagini*, cit., p. 320 (*Scenografi e ideatori dei macchinismi*).

103. Cfr. KNALL-BRSKOVSKY, *Fanti*, Gaetano, cit., passim.

104. L'invenzione del teatro gli viene tradizionalmente attribuita grazie alla firma apposta sotto all'incisione e alla sottoscrizione dell'anonima incisione miniata delle *Insignia*. Cfr. LEOTTI, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 214-215. A Buffagnotti sono riconosciute anche le invenzioni per le feste del 1690, 1696 (?), 1706, 1707, 1710 e 1715 (cfr. ivi, p. 320 [*Scenografi e ideatori dei macchinismi*]) e le incisioni del 1690, 1696, 1702, 1704, 1705, 1706, 1707, 1710, 1715, 1716 (ibid. [*Autori dell'immagine: incisori e miniatori*]).

105. Cfr. ibid. (*Scenografi e ideatori dei macchinismi*).

106. Cfr. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, Bologna, Stamperia di Tommaso d'Aquino, 1789 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), to. VII, pp. 322-323.

107. Cfr. *Il savio delirante, scherzo drammatico da rappresentarsi nel teatro del Pubblico l'anno 1695. Posto in musica dal sig. Gio. Carlo Maria Clari da Pisa, e consecrato all'illustrissima sig.ra marchesa Ginevra Maria Malvezzi Bevilaqua*, Bologna, Peri, 1695. La firma di Saratelli compare a p. 4 in calce alla dedica. Sullo spettacolo si veda la scheda del database Corago: <http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000895> (ultima data di consultazione: 16 settembre 2021).

108. Libretto di Antonio Maria Monti e musiche di Giuseppe Aldrovandi. Cfr. *Amor torna in s'al so' ouer sie L'nozz dla Checha e d'Bdett, scherzo drammatico rusticale d'Antonio Maria Monti musica*

na rispettivamente al teatro della Sala e al teatro Formagliari. Un'identificazione che diventa ancora più convincente alla luce di quanto già detto sullo spettacolo del 1627 e sui legami tra gli allestimenti in piazza e quelli nel Salone del podestà.

8. In conclusione, giova fare alcune considerazioni su una seconda busta conservata nel fondo privato della Famiglia Marsili presso l'Archivio di stato di Bologna. Alludo alla raccolta di *Disegni e incisioni* contrassegnata con il numero di inventario b. 155bis.¹⁰⁹ Ad eccezione di pochi, anonimi, progetti architettonici e ornamentali – tra cui un tabernacolo, una finestra e una «fortificazione alla moderna» –,¹¹⁰ i fogli sono tutti di ambito teatrale. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di immagini legate agli spettacoli organizzati a Firenze nel 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena.¹¹¹ Il cartone contiene infatti la serie completa delle incisioni con gli apparati realizzati per l'ingresso trionfale della sposa;¹¹² quelle di Agostino Carracci e di Orazio Scarabelli con gli intermezzi di Bernardo Buontalenti per la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, andata in scena, come noto, al teatro degli Uffizi;¹¹³ le acquaforti di Scarabelli con la *Veduta del cortile di palazzo Pitti a Firenze apparato per la naumachia del 1589*;¹¹⁴ con il *Cortile di palazzo Pitti con l'apparato per la sbarra del 1589*, nonché i carri realizzati per l'occasione.¹¹⁵

del sig. Gioseffo Aldrovandini consegnata al merito sempre grande delle nobilissime signore dame, e cavalieri bolognesi, Bologna, Erede di Vittorio Benacci, 1698. Anche in questo caso la firma di Saratelli si trova in calce alla dedica (p. 5). E cfr. Corago: <http://corago.unibo.it/evento/SSC0000966> (ultima data di consultazione: 16 settembre 2021), che però non registra la presenza di Saratelli.

109. Cfr. *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155 bis. I trentasette fogli sono in ottimo stato di conservazione e una nota sulla coperta li dice restaurati nel 1999. Purtroppo l'ordine in cui si presentano non corrisponde a quello originario (i numeri sui fogli di separazione spesso non corrispondono a quelli interni, né a un ordine sequenziale). Per questo li ho numerati in base a come compaiono nel cartone.

110. Fogli nn. 4 (*r. e v.*), 10, 11, 14, 16.

111. Per la loro corretta identificazione è stato fondamentale il volume *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI, A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI [ordinatore] (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975.

112. Fogli nn. 8, 12, 15, 17, 19, 24, 26 (?), 27. Sull'entrata trionfale cfr. A.M. TESTAVERDE, *La decorazione festiva e l'itinerario di 'rifondazione' della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo (II)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», xxxiv, 1990, 1-2, pp. 165-198: 181-194.

113. Fogli nn. 2, 5, 6, 34, 35, 36. Sullo spettacolo cfr., da ultimo, MAMONE, *Drammaturgia di macchine al teatro granducale fiorentino*, cit. (con relativa bibliografia).

114. Foglio n. 9. Cfr. M. ALBERTI, *Battaglie navali, scorrerie corsare e politica dello spettacolo: le naumachie mediche del 1589*, «California Italian Studies», 1, 2010, 1, pp. 1-33.

115. Fogli nn. 13, 23, 28, 30, 31 (?), 32, 33, 37.

Di ambito medico anche le due incisioni di Jacques Callot (da Giulio Parigi) con il *Primo intermedio della 'veglia della Liberazione di Tirreno' fatta nella sala delle Commedie del ser.^{mo} gran duca di Toscana il carnovale del 1616 dove si rap.^{va} il monte d'Ischia con il gigante Tifeo sotto* e con il *Secondo intermedio dove si vide armarsi l'Inferno per far vendetta di Circe contro Tirreno, Veglia della Liberazione di Tirreno*.¹¹⁶ Nonché, con ogni probabilità, un curioso schizzo de *I paggi del sevitio di S.A.* (fig. 22).¹¹⁷ Presente anche una copia dell'*Aemula romanae gentis Florentia, sumptu / Aedita magnifico, atque ornatu insignis honore. / Talia tecta tenet candenti ex marmore, quorum / Effulgent longè bifores valve ere corusco* di Giovanni Stradano (1575).¹¹⁸

Cinque i fogli riferibili a spettacoli bolognesi. Il primo (fig. 23) è un disegno tecnico accuratamente postillato che indica come allagare piazza Maggiore in caso di spettacoli equorei.¹¹⁹ Piacerebbe poterlo riferire alla festa della Porchetta del 1668 firmata da Giulio Pandolfi, o a quella del 1751 tramandata da un'incisione di Alessandro Scarselli, meno probabilmente a quella del 1670 o a un altro spettacolo di cui non abbiamo notizie. Ad apparati effimeri sembrano poter essere riferiti anche il monte con antri e fortezza (fig. 24) e l'edificio all'antica (fig. 25)¹²⁰ che paiono quasi una variazione sulla stessa struttura di base; nonché il bellissimo cimiero da parata (fig. 26),¹²¹ che richiama alla mente quelli conservati nel Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca nazionale di Bologna.¹²² Infine una suggestione: un enigmatico foglio in cui piacerebbe, in via di prudente ipotesi, identificare uno schema per i movimenti coreografici di uno dei tanti spettacoli allestiti in piazza Maggiore (fig. 27).¹²³

116. Fogli nn. 1 e 3.

117. Foglio n. 21.

118. Foglio n. 20.

119. Foglio n. 7.

120. Fogli nn. 22 e 25.

121. Foglio n. 18.

122. Su cui si veda P. GORETTI, *Blasoneria d'araldica piumante. Un libro di disegni del XVII secolo della Pinacoteca nazionale di Bologna*, «Aperto», 2009, 2 (<https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/blasoneria-daraldica-piumante-un-libro-di-disegni-del-xvii-secolo-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna>, ultima data di consultazione: 31 gennaio 2021); nonché il recente *Il gioco cavalleresco nella Bologna del Seicento*, catalogo della mostra a cura di M. SCALINI e E. ROSSONI (Bologna, 6 febbraio-31 marzo 2019), Bologna, NFC edizioni, 2019.

123. Foglio n. 29. Si veda anche quanto già detto in VALLIERI, *La festa della Porchetta a Bologna (I)*, cit., p. 155 nota 115.

APPENDICE¹²⁴

Doc. 31

P. VIZZANI, *Continuazione in persona dell'autore*, in *Le disgratie di Bartolino*, opera di Sere Scioperone Bergolo, nella quale in persona di un solenne bevitore, si dimostra che gli uomini codardi e sciocchi, oltra che di tutte le negligenze loro incolpano la Fortuna, vanno anco spesso fantasticando cose impossibili. Con la giunta di una festa fatta in Bologna, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1597 (ediz. moderna: ID., *Le disgrazie di Bartolino*, a cura di I. CHIA, Roma, Carocci, 2007, pp. 113-118).

Appena ebbi fornita¹²⁵ di scrivere questa istoria, narrata in persona di Bartolino, quando mi si presentò nuova occasione d'imbrattare dell'altra carta con una fresca soggiunta. Perché oggi, che ne abbiamo vintiquattro di agosto, a punto quando ebbi messo giù la penna, con pensiero di non voler più scrivere fin che dura il caldo, trovandomi tutto scioperato, come ben si conviene ad uno Scioperone, ma fastidito dall'ardentissimo calore di questi giorni estivi, montai in carrozza ed, in compagnia di certi altri sfaccendati, passo passo diportando, arrivai su la pubblica piazza di Bologna, la quale trovai così piena di persone che, non solamente il suolo, ma le finestre, le porte, i veroni, le ringhiere, le botteghe, le case, i muri, i palchi, i merli, gli sporti, le cornici, i tetti ed ogni luogo in somma d'ogni intorno era occupato, non solo da uomini, donne, fanciulli e gente d'ogni sorte, ma da cocchi, carri, carrozze, cavalli ed altre bestie assai. E perché non vi era luogo per tutti a bastanza, avevano gli architetti accomodato lungo il muro del Palazzo ed intorno alla piazza, molti palchi di legname, sopra i quali stavano assise tutte le più belle gentildonne della città, le quali con le colorite faccie loro, con le maniere graziosissime, con gli ornamenti gai, con le smancerie d'ogni sorte, con le preziosissime vesti e co i ricchi guarnimenti rendevano una vaga, bella e solazzosa vista a riguardanti.

Era nel mezo della piazza un palco di legname, largo cinquantacinque piedi in quadro, compartito in modo che nel mezo, di cui era centro una gran macchia di frasche, aveva un piano di trenta piedi, circondato da verdi cespugli, macchioni e fratte, intorno alle quali correva una strada larga diece piedi, la quale, sì come anco tutto il palco intorniato e cinto da verdeggianti fronde, era diece piedi alta da terra e dalla banda che risguardava il Palazzo vi si entrava, montando per una assai spaziosa e commoda salita, per la quale prima di tutti salirono, tutti vestiti ad una livrea, otto villani che, con quattro pastorelle, venuti sopra un carro adornato di frondi e tirato da buoi, suonando pive e ciaramelle e portando cesti con rustiche vivande, entrarono su la strada e tutta intorno la passeggiarono e poi, entrati nel piano di mezo, mostrarono co' strani gesti loro, accompagnati con misura al suono de gli stromenti musicali, di maravi-

124. Per i criteri di trascrizione cfr. *ivi*, p. 128.

125. Terminata. Cfr. VIZZANI, *Le disgrazie di Bartolino*, cit., p. 113 nota 2.

gliarsi della vaghezza di quel grazioso sito, dove postisi a sedere, con segni di rustica contentezza, merendarono. E poi, tutti insieme cominciarono a danzare e carolare in così nuova e strana foggia di ballonchi, accompagnando il suono con gagliardi ed inusitati salti e gesti, di maniera strani e ridicolosi che facevano grandemente ridere e meravigliare i circostanti che da tale spettacolo furono grand pezzo trattenuti. In tanto da un'altra parte della piazza, essendosi prima di lontano udito un gran rumore, che tuttavia più si approssimava, di rauchi corni, abbaianti cani e strepitose strida, comparsero dodici cacciatori che con spuntoni, spiedi, corni, reti e cani, avendo girata tutta la piazza, cacciati fra le turbe e trovata con gran fatica la via, montarono sopra il palco e, mentre giravano per lo sentiero intorno, si accorsero che su, [i]n quattro fronzute quercie poste ne gli angoli del palco, stavano assisi, o più tosto con sottilissimi fili legati, assai colombi, quali tosto da coloro che salirono su le quercie furono gittati a basso. E perché, avendo spuntate l'ali, potevano volare poco lontano, agevolmente cadevano in mano de circostanti, i quali facendone molta festa, con risa e gridi, e tal'ora urtandosi e percotendosi stranamente con le pugna, se gli strappavano l'un l'altro di mano e gli rompevano in pezzi assai minuti. E mentre che ciò si faceva, li villani e le pastorelle, lasciando i loro balli e giuochi, corsero al rumore e trovati li cacciatori conobbero ch'essi erano amici loro, onde allegramente gl'invitarono a bere e poi tutti insieme, uniti e d'accordo, si disposero alla caccia. Perché intanto i cani avevano scoperto in quelle macchie alcune lepri e conigli che poi in copia grande furono, per di sotto il palco, mandate fuori de cespugli e delle fratte con alcune volpi ed altri animali, che tutti furono presi da cani e da cacciatori e tratti fuori la maggior parte nella piazza in potere del popolo. Come vi furono anco tratti infiniti pollastri, galline, capponi, fagiani, pavoni, anitre, oche, smerghi, garzette ed altri uccelli che tutti venivano dalle medesime fratte, dalle quali poi medesimamente uscì gran quantità di quaglie e di perdici le quali scoperte da cani bracchi e prese con le reti da i cacciatori, furono date in mano del popolo, che come a tal giuoco si conveniva, ne faceva meravigliosa festa. E non era anco acchetato il rumore, quando nelle medesime macchie comparve una porchetta, a cui tosto furono intorno i cani ed i cacciatori che, dopo avergli assai dato la caccia, l'uccisero co' spiedi loro. Di che, facendone gran festa e mostrando di gloriarsene molto, parve che deliberassero di fare un segnalato presente della loro cacciagione a i Signori del Magistrato, i quali con Monsignor Reverendissimo Vicelegato stavano sopra la loro renghiera per veder la festa, onde tutti i villani e le pastorelle, co i cacciatori tutti insieme in ordinanza, accompagnati a due a due, con le pive inanzi e portando, oltre alla porchetta, d'ogni sorte di salvaticine ed uccelli, andarono in Palazzo e ne fecero un bello e solenne presente a i Signori Anziani, quali fecero gittare ogni cosa in piazza in mano del popolo ed i villani, con la loro compagnia, tornarono in tanto a mangiare e bere allegramente ed a fare i loro stravaganti balli. E fra poco, a suon di trombe, pifferi e cornetti, su la renghiera posta sopra la porta del Palazzo, comparve di nuovo, ma cotta ed arrostita diligentissimamente, la porchetta, la quale accompagnata longamente e sempre da suavissima melodia d'instromenti musicali, fu finalmente, secondo l'antico costume, gittata in piazza a poveri uomini che l'aspettavano e, con gran calpestio accompagnato da pugni, urti e mostaccioni, tutta in pezzi la sbranarono.

Ed essendosi con tal giuoco arrivato al principio della notte, si vide da poi comparire una barca la quale, spinta da persone che dentro vi erano nascoste ed accompagnata da Turchi che con timpani, naccare e tamburi la seguitavano, fu condotta sopra il palco, nel quale, dalla cima del palazzo de' Notari, discese con gran furia un serpente infocato il quale, ferendo nel cespuglio posto in mezzo del palco, diede fuoco ad una bellissima girandola, la quale in uno instante in varie parti accendendosi, non solamente nel cespuglio, ma da tutti quattro i canti del palco, mandò fuori fuochi bellissimi artificiatì e nuovi in abbondanza grandissima. Come fece anco la nave, la quale tutta a un tempo pigliando fuoco, in ogni parte si scoperse, come l'altro cespuglio, piena d'infocati raggi, soffioni, schioppi, trombe di fuoco, molinelli, girandole, ticchetacchi e zaganelle, che tutti insieme con lampi, folgori e fiamme accendevano l'aria d'ogni intorno e con lo strepito e fragore de i crepitanti tuoni, co i bombi e rimbombi, stordivano per grande spazio di ora i circostanti, i quali allegri e contenti di così bella festa, tutti poi lasciando la piazza, se ne andarono a cena.

Questo giuoco di trar dalla renghiera su la piazza una porchetta arrostita è una festa che si suol fare ogn'anno in Bologna, per memoria di una gran battaglia che già ne i tempi antichi, con grandissima mortalità di gente dell'una e l'altra parte, fecero tra loro i Ghelfi e Ghibellini, i quali essendo avezzi di venire spesso a contese per occasione di aver portato il pennacchio dalla parte destra o dalla stanca e per aver tagliato il formaggio di mandritto o di roverscio e per altre tali e più leggiere occasioni, si pensarono di avere allora avuto una importantissima cagione di combattere, e degna che sempre se ne facesse memoria, poichè, per una male arrostita porchetta, vennero a fare un gran flagello ed ebbero campo di mostrare con quanto valore ciascuno di loro sapesse contrastare e difendere la sua ragione. Vi è anco chi dice che questa festa si faccia perchè, essendo già stata rubbata una porchetta da una delle fazioni all'altra e fremendo perciò d'ira e di cruccio gli animi de furibondi bravi del tempo antico, non fu mai possibile, con tutto che molta diligenza se ne facesse, di accordare quella differenza, fin che alle spese del Commune non si fece arrostitire una grassa porchetta e darla alla discrezione di quei valent'uomini, che con i pugni tra loro la divisero, e poi fecero d'accordo insieme la pace con gran contento di tutto il popolo, il quale perciò gode di vederne ogn'anno far'allegrezza. Si è poi, oltre alla festa ordinaria, aggiunta quest'anno la caccia del porco e delle salvaticine, con quei balli e quei fuochi e luminari, per segno dell'allegrezza, la quale universalmente sente tutto il popolo, poichè, dopo una lunga e noiosa carestia di sette anni continui, finalmente il pane si è ingrossato.

Doc. 32

Nota per Cesare Marsigli, [1627], in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette*, cit., fasc. n.n., carta sciolta.

S.^r Cesare Marsigli

Ecelso s.^r Antiano

1 si compiacerà vestire il Dio della pesca

6 tritoni guardia del Dio

8 ministri come benissimo ella sa.

4 e più 4 ninfe vestite al modo ordinario.

n.º 19

Doc. 33

Nota per la sostituzione di alcuni musici, [1627], ivi, carta sciolta.

M. Costanzo Varini. Tenore

M. Andrea. Basso

Musici in difetto delli duoi che mancano, cioè per il Ganassa m. Andrea, per m. Ant.º M.º il Varino.

Doc. 34

Nota di prestito, [1627], ivi, carta sciolta.

Si è prestato al s.^r Calderini un manto per il Mercurio

Al s.^r marchese Gio. Paulo tre barbe, et una maschera.

Doc. 35

Notifica per Cesare Marsili, [1627], ivi, carta sciolta.

Sig. Marsilio

Molto ill.^{re} et eccelso s.^r

Cesare Marsilio

se li notifica che domenica a hore 12 quelli che vanno vestiti veranno a casa di vs. per essere vestiti alle hore 17 cioè

col sarto

ciòè il Dio della pescha Bartolomeo Cini
 numero 6 tritoni guardia del Dio
 numero 8 m[in]istri del Dio
 numero quattro ninfe.

Doc. 36

Elenco di nomi [delle comparse?], [1627?], ivi, carta sciolta.¹²⁶

M. Gio. Batista Peri nella Molinella¹²⁷ [o Mascarella?]¹²⁸
 a casa —————
 M. Fra.^{co} Fasani Mirasolo [?] di Mezzo¹²⁹ a casa ————— a botega nelle Bolette¹³⁰
 M. Alberto Roli a casa in [Azzo]gardino¹³¹ —————
 M. Matia Sabadini a casa da S. Giorgio —————
 + M. Tomaso Pasquali in via de Chiari a casa, a botega sotto la Mad.^a del Popolo
 + Ms. Pietro Antonio [parola illeggibile] a casa in via del Corso [?] a botega nelle
 Chiavature
 + M. Pier Maria fornaro alincontro sopra di S. Martino a casa e botega
 + M. Marco Ant.^o Giovanardi maestro di legname nelli mastri di legname¹³²
 + M. Pietro Brentadori a casa ————— diritto al Parilli
 + M. Marco Ant.^o Castelani calzolaro —————

126. Il documento è di difficile lettura per il trapasso d'inchiostro. Le croci prima dei nomi sono aggiunte con inchiostro diverso, forse a indicare una sorta di successiva spunta.

127. L'antica via Molinella corrisponde a un tratto dell'odierna via Guglielmo Marconi. Detta anche *Fontanina*, era la strada che, partendo dal canale di Reno, proseguiva verso nord piegando poi verso ponente lungo il porto Navile. Benché i due nomi venissero spesso utilizzati indifferentemente, pare che l'appellativo *Molinella* spettasse al primo tratto, quello *Fontanina* al secondo. Cfr. M. FANTI, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica e di storia della toponomastica urbana*, seconda ediz. riveduta e aggiornata, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 2000, p. 498.

128. Cfr. ivi, pp. 510-513.

129. Attuale via Mirasole. In origine esistevano tre strade con la stessa denominazione: *Mirasol grande* o *primo*, corrispondente all'attuale via Solferino; *Mirasole di mezzo* o *secondo*, che ha mantenuto la denominazione; *Mirasole di sopra* o *terzo*, che è l'odierno vicolo del Falcone. Cfr. ivi, pp. 535, 732.

130. Dovrebbe trattarsi dell'attuale via Quattro novembre, detta anche piazzola dl'Bullet (piazzola delle Bollette) o bocca delle Bollette perché vi si trovava l'ufficio delle bollette del dazio. Cfr. ivi, pp. 655-656.

131. La prima parte della parola è poco chiara per una macchia di inchiostro, ma penso si riferisca al tratto di strada che iniziava da via Riva di Reno denominata Azzo Gardino (o Azzogardino). Cfr. ivi, pp. 146-147.

132. Si tratta probabilmente della strada anticamente denominata via Maestri del legname o via dei Falegnami, situata tra le attuali via Indipendenza e via Galliera. Cfr. ivi, passim.

- + M. Bartolomeo Petinari a casa e botega nel borgo di S. Pietro
 + Domenico Scandellani [?] nel borgo di S. Pietro
 M. Gio Paulo Balanti calzolaro nelle Pescarie nella casa della compag.^a della Vita
 M. Cesare d'Adam a casa dalle Moline a botega nel Mercato di mezzo all'arte da panno.
 M. Iulio d'Adam a casa dalle Moline atacha al molin di ms. Bastian romagnolo
 M. Paulo Mazzari [parola illeggibile] in tel borgo di S. Pietro
 M. Battista de Grondi a casa in Stra Steffano a cappo la fondazza abotega [sic] in cappo alle Scole
 M. [parola illeggibile] Pianilaro in cappo alle Scole a botega
 Ms. Antonio de Gerolimi calzolaro nella via de mal contenti per al indrito della casa che era del dotor Patarazo¹³³
 Ms. Antonio de Antoni nel [parola cancellata] borgo delli balote¹³⁴ nella casa de' sig.^{ri} Ruini – –
 Ms. Giulio Gabet nelle lame nel Hospitale viechio della Trinità
 Ms. Giovani Maceti al ostarìa del moro [?]¹³⁵
 Ms. Alberto Riva ~~putarolo~~ lardarolo soto le volte de polaroli
 Ms. Domenico Magniani dal ponticelo di S. Archangiolo
 M. Carlo Biondi sarà a [parola illeggibile] in botega ms. [parola illeggibile] Charani¹³⁶
 Ms. Domenico Maria Marzurchi in borgia Orfei¹³⁷ in chasa del [parola illeggibile] Ropio [?]
 Gli Antiani parmesani in chasa de le suore de la Trinita
 Piero Pauli Gianoti in Stra Stefano a muro a Giovan oste
 Antoni Gianini in Saragoza per la Porta [parola illeggibile]

Doc. 37

Lista deli habiti et cose necesarie per la festa della Porchetta, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista deli habiti et cose necesarie per la festa della Porchetta

+ Atione p.^a Pescatoria

133. Da qua con grafia e inchiostro diversi (come quello delle croci).

134. Tratto dell'attuale via Solferino, nominato fino al 1909 borgo (poi vicolo) delle Ballotte. Cfr. FANTI, *Le vie di Bologna*, cit., p. 733.

135. Si trovava in Mercato di Mezzo, nelle case degli Orazi. Cfr. A. MOLINARI PRADELLI, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 108.

136. Segue una carta bianca.

137. Suppongo sia da identificare con borgo Orfeo, oggi via Orfeo. Cfr. FANTI, *Le vie di Bologna*, cit., pp. 573-575.

- p.^a tutte le tende per coprire di dietro, et orizzonte acciò non si vedi alcuna parte del Palaggio nel dirito della machina, aciò il cielo reale serva ancor per cielo di d.^{ta}
- +
- 1 per il Dio della pescha il Netuno del s.^r Benedeto Vitorij overo del s.^r conte Fran.^{co} M.^a Bentivogli o vero del s.^r c. Bonifatio Boccaferri, quale deve comparire sopra un mostro marino
- 6 n.º 6 tritoni ministri <guardie> del Dio con conchiglie in mano et altre cose marittime per offerire al Dio della pescha cioè li quatro habiti del s.^r Benedeto Vitorij, et suoi teschi delle galane, et dua altri ove si troverano. Il s.^r Cesare Marsigli
-
- <8 ministri>
- 8 n.º 8 pescatori con rettini rossi di soto e bianchi di sopra con le sue cedole abili a scriverli dentro motti, vestiti con vestine di tocca di varij colori sino al ginocchio, calzette di setta, ligazzi con oro, beretini con piume in capo, barbe, et zazzere ocorendo cotturni d'argento, bande ad'arma colo per atacharvi cestini da pescatore overo come più mi sarà dato in notte
- 4 n.º 4 pescatori quali devono portare un burcchio di quelli ove si conserva il pesce vivo longo almeno piedi cinque come per esempio [fig. 28] Farasse il conte Ranuzzi 4 il s. conte Orsi 4 il Ghiselieri
- 8 n.º 8 altri pescatori vestiti nel modo di sopra con ammi, et sforzine con le sue cedule abili a scriverli motti conforme al bisogno. Il s.^r Dottore
-
- 4 n.º 4 pescatori quali devono portare un burcchio di quelli ove si conserva il pesce vivo longo almeno piedi cinque come per esempio [fig. 28] Il s.^r Dottore
-
- n.º

27/35

Per il p.º intermezo de sattiri

- 6 n.º 6 sattiri con li habiti di Scapino et mascare di Scapino con li menti scavatti per poter bere <li habiti a gusto de saltatori>
- 1 un habito da sattiro giovine per Pampino un bue di stuco quale è di già ritrovato, un bellissimo et gran bichiere con il piede, si haverà Bochalini
-

6	n.° 6 pastori quali acompagnano Pampino con un bichiere con il piede in mano, ma tondo di bocca vestiti con camiscie lavorate pel[l]e, bande cinte et ad'arma coli, cotturni d'argento, barbe et ghirlande di viti, in capo, et zaini pure ad'arma colo, fiasche da bere, et simili come quegli delle bacanti del s. ^r c. Allesandro Bentivogli.	Il conte Ranuzzi Il conte Ranuzzi
n.° 13	Trionfo del Dio del uccelare atione seconda	
3	n.° 3 cinghari vestiti al modo suo ordinario, con maschare bellissime, zazzare, et altro	Il conte Ranuzzi
3	n.° 3 cinghare vestite nobilmente con suoi manti, capigliature nobili con trecce dietro la sch[i]ena, con augeli ad arma colo et suoi stromenti, quali credo saranno trovati	Il s. marchese Ruino
6	n.° 6 vestiti al indiana	et 6 indiani
6	n.° 6 vestiti alla damascena la lista deli strumenti da vischo quali devono portare; tiene ms. Stefano, balarino	Il s.^r Calderini Marchese Pepoli Il s. ^r Calderini
6	n.° 6 vestiti al'arabescha	
3	n.° 3 con pertiche <con gabie> da quaglie cioè cioè 2 con d. ^{te} et una con un'altra gabia grande da porvi passare o altre o altro modo come si giudicherà	Il s. marchese Pepoli
6	n.° 6 trombetti diciamo vestiti con onghare, e suoi bertochi in capo	Il s. conte Orsi
1	Mercurio con habito suo beliss. ^{mo}	S. Calderini
3	n.° 3 Virtù che lo portano vestite di vaghi colori di tocha et oro, cotturni, capigliature, maschare, bande et altri ornamenti la tripode sopra la quale si porta d. ^{to} bellissima per portarsi con 3 aste a braccio	Il s. conte Astore Orsi
6	n.° 6 vestiti sieno alla tedescha uno de quali porterà la ragna et li altri cinque porterano il cogolo a biscia in spala	Il s. ^r Musotti
n.° 46<3>	Per il secondo intermezo	

6. si agiungono n.° 6 bachanti vestite con camiscie lavorate, vestine di tocha, bande, et altri ornamenti, Il s.^r Musotti capigliature, maschare, cotturni d'argento, o d'oro con tirsi in mano et bicchieri al fianco con police per poter porgere alli satiri per il gioco, quali bichieri sono di già ordinati come li tirsi

6 n.° 6 silvani che portano il bue
16<2>

Per la terza atione della caccia vendicativa

- 1 per Venere scinta un habito bellissimo, capigliatura et maschera con suoi cotturni Il s. Ghiselieri
5 n.° 5 damigelle del giardino del piacere quali accompagnano Venere vestite di tocha nobilmente, capigliature, maschare, favori pendenti al bracci, cotturni et altro con archi rotti in mano con carchassi rotti et altro

6 Ninfe e pastori nel numero che si giudicherà vestiti come parerà cioè n.° 18

Il s. marchese Pepoli 4 pastori
Il s. marchese Ruina 4 pastori
Il s. Marsigli 4 Ninfe vestite al modo ordinario

n.° 4 urne grandi per broda

n.° 4 dardi o spiedi per portare in cima la porchetta

Habiti in tutto n.° 98/103

Doc. 38

Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Boccalino per la festa di S.^{to} Bartolomeo, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Boccalino per la festa di S.^{to} Bartolomeo

p.° n.° 8 rettini bellissimi, bellissimi rossi di sotto, e bianchi di sopra con sue cedile abili a scriverli moti

un mostro marino sopra il quale deve comparire il Dio della pesca

un burcchio di cartone ò altro ma sodo e legiero longo almeno piedi 5 sbusato [sic] conforme a quegli ove si conserva il pesce vivo di q.ta forma [fig. 29]

n.° 7 habiti da satiro conforme a quelli di Scapino con le maschare scavatte al mento per poter bere

la tripode sopra la quale si deve portar Mercurio ornata nobilissima mente [sic] con
 stuch[i] dorati et altro
 n.º 3 aste per portar d.^{ta} dipinte a vite rosse, e bianche
 n. 4 ami }
 n. 4 sforzine } con cedolle per scriverci moto
 un palmon da tordi
 una ferla [sic] con civetta
 un fascio di can[n]e con dentro bacheche
 cartelli, et schife inveschiate con dentro augeli
 un palazzolo con can[n]a bachecha gabia e poligola

sgherletti di varie sorti
 i dardi per portar la porchetta
 una barella per portar il toro a 6 [fig. 30]
 n.º 4 urne per la broda
 il toro finto ~~finto~~ sopra il quale serà Pampino
 <forma del redino rosso di soto e bianco di sopra [fig. 31]>

Doc. 39

Lista delli habiti per la festa da farsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delli habiti per la festa da farsi

Atione p.^a pescatoria

- 1 per il Dio della pescha il Netuno del s.^r Bened.^o Vitorij overo del s.^r conte Fran.^{co}
 M.^a Bentivogli o vero del c.^o Bonifatio Bocca ferri, overo a posta <sorgente sopra un mostro marino>
 - 6 n.º 6 ministri <cioè tritoni> con conchiglie et altre cose maritime per offerire al
 Dio della pescha cioè n.º 4 habiti del s.^r Bened.^o Vitori, et dua altri ove si trove-
 rano et sua teschi di galane
 - 8 n.º 8 ~~musici~~ pescatori con rettini rossi, ~~e sgherle~~ [alcune parole cancellate illeggi-
 bili] ~~e 4 compagni~~ <di soto e bianchi di sopra con le sue cedole abili a scriverli
 motti> vestiti con vestine di tocca [di] varj colori sino al ginocchio con suoi ce-
 stini, beretini in capo, barbe et zazare ocorendo cotturni d'argento, bande ad'ar-
 ma colo per atacarci li cestini overo come più mi sarà dato in notte
-
- 8 n.º 8 altri ~~4 musici, e 4 che faccino~~ pure pescatori vestiti nel modo di sopra con
 ammi, et sforzine et cedole con motti conforme al bisogno
 - 4 n.º 4 pescatori quali devono portare un burcchio di quelli ove si conserva il pe-
 sce vivo vestiti non di tocca ma con habito minore come sarebe da nudo con sue
 mudande et cestino

Per il p.^o intermezzo de sattiri

n.^o 6 sattiri vestiti al modo ordinario cioè n.^o 4 abiti quali si pigliano a pigione senza le maschare et duo altri si farano novi non trovandossi

n.^o 6 pastori vestiti con camiscie lavorate di setta con pel[[e]e bande cinte, barbe, cotturni d'argento e ghirlande di lauro o vite in capo con un bicchiere per ciascheduno in mano per porgerli alli sattiri al suo tempo

Per il p.^o intermezzo de sattiri

6 n.^o 6 sattiri con li habbiti di Scapino, et maschera di Scapino cioè con maschere scavatte al mento per poter bere

n.^o 6 pastori quali acompagno li sattiri <Scapino> con un bicchiere in mano per ciascuno vestiti con camiscie lavorate, pel[[e]e, bande da armacolo beretini in capo cotturni d'argento barbe et altre conforme al bisogno

un habito da satiro giovane per Pampino

1 un habito da bue overe bue di stu[c]cho quale è vicino al pelatone [?] con un bellissimo, e gran bichiere <con piede> in mano

6 n.^o 6 pastori quali acompagnano Pampino con un bicchiere <ma tondo di bocca> per ciascuno in mano con il piede, vestiti con camiscie lavorate, pel[[e]e, bande cinte, et ad'armacolo, cotturni d'argento, barbe et ghirlande di viti in capo et zaini pure ad'arma colo fiasche da bere et simili come quegli delle baccanti del

13 s.^t c. Alessandro Bentivogli

Trionfo del Dio del ucelare
atione seconda

3 n.^o 3 cinghari vestiti al modo suo ordinario, con maschare belisime con sue zazzare, et altre

3 n.^o 3 cinghare vestite nobilmente con suoi manti, capigliature nobili con trecce dietro la sch[i]ena, con augeli ad'armacolo et suoi stromenti, credo sarano trovati

6 n.^o 6 vestiti al indiana

9 n.^o 9 vestiti alla damascena, la lista delli strumenti <da vischio> quali devono portare, tiene ms. Stefano balarino

6 n.^o 6 vestiti al'arabescha

3 n.^o 3 con pertiche con gabie da quaglie et un'altra grande da porvi pa[s]sare o in altro modo come si giudicherà

6 n.^o 6 trombetti come si dirà diciamo vestiti con onghare e suoi bertochi in capo Mercurio con habito suo bellissimo

3 n.^o 3 Virtù che lo portano di vaghi colori di tocha et oro cotturni capigliature maschere bande et altre

la tripode sopra la quale si porta bellissima
per portarsi a braccio

6 n.^o 6 vestiti dietro <diremo alla> alla tedescha n.^o 5 porterano uno porterà la ragna e n.^o 5 il cogolo a biscia in spala

46

Per lo intermezzo de satiri

- 6 n.° 6 bachanti vestite con camiscie lavorate, vestine di tocha, bande et altri ornamenti, capigliature, maschere e cottorni d'argento e d'oro con tirsi in mano et
 _ bicchieri al fianco con police per poter porgere alli satiri per il gioco, quali bi-
 _ chieri sono di già ordinati, come li tirsi

6

Per la terza atione della caccia vendicativa

- 1 Venere scinta con habito bellissimo capigliatura et maschera con suoi cottorni
 5 n.° 5 damigelle del giardino del piacere quale accompagnano Venere vestite di tocha nobilmente, capigliature, maschere, favori pendenti al bracci, cottorni et altro con archi rotti in mano con carchassi rotti et altro
 Ninfe e pastori nel numero che si giudicherà vestiti come parerà
 n.° 4 urne grandi per la broda
 la tavola sopra la quale si po
 n.° 4 dardi overo [parola cancellata illeggibile] a spiedi <spiedi> per portare sopra la porchetta

Strumenti da visco

- un palmone da tordi
 una gerla con civeta
 un fascio di canne con dentro bachete inveschate
 cartelli <et schife> invescati con dentro augelli
 gabie da palmone con un pernacio
 un palazolo con cana bachelto gabie e poligolo
 sgherle di varie sorti

Tutte le tende per coprire di dietro et orizzonte aciò non si vedi alcuna parte del Palaggio nel dirito della machina aciò il cielo reale serva anche per cielo di d.^{ta}.

Doc. 40

Quello che può importare le cose qual deve far Boccalino conforme alla lista, [1627], ivi, carta sciolta.

Quello che può importare le cose qual deve far Boccalino conforme alla lista

il tripode	3	ℒ	10 –
il palmone	3	ℒ	2 –
archi roti n.° 5	4	ℒ	4 –
6 rettini	1	ℒ	9 –
3 ami e 3 sforzine	1	ℒ	8 –
n.° 6 cedule	1	ℒ	3 –
n.° 6 d.°	1	ℒ	3 –
n.° 16 barbe	1	ℒ	8 –

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA

n.° 10 maschere da satiro	2	£	15 –
n.° 3 maschere per Virtù	3	£	3 –
n.° 2 pertiche per gabie	3	£	3 –
una maschera per Venere	4	£	1 : 5 –
capigliature n.° 4	4	£	6 –
12 cestini da pescatore	1	£	9 : 17 –
una gerla da civetta	3	£	1 –
un fasci di can[n]e	1	£	1 –
un palmare da cornacchie	3	£	2 –
un fasci di paine [?]	3	£	1 –
un bastone con bachette inveschiate	3	£	1 · 10 –
un palazolo da poligola con sua can[n]a	3	£	1 · 10 –
un gufo vivo	3	£	1 –
n.° 6 maschere da cinghara con capigliature da donna e zazare da huomo	3	£	20 –
un burcch[io] [d]a pesce			<hr/>
		£	113 · 17 –
Dio della pescha	1	£	8 –
6 ministri	1	£	48 –
8 piscatori vestiti di tocca et altro	1	£	80 –
8 altri il prezzo richiesto	1	£	80 –
4 pescatori	1	£	40 –
		£	<hr/>
		£	256 –
n.° 6 cinghare 3 maschi e tre femine	3	£	120 –
n.° 6 musici indiani		£	90 –
n.° 9 ucelatori	3	£	108 –
n.° 6 musici vestiti al arabescha	3	£	60 –
n.° 6 con rette et ragna		£	48 –
Mercurio	3	£	90 –
n.° 6 trombetti		£	50 –
n.° 3 con pertiche		£	24 –
			<hr/>
persone della caccia in tutto			786
supposto che siano 30 a £ 10 per ciascuno		£	300
habiti per satiri n.° 10		£	60
		£	<hr/>
		£	1146
		£	1 · 13 · 17
		£	<hr/>
		£	12059 · 17

mancha il delfino cavalcato dal Dio della pescha, il tridente, le urne per riporvi i sacrificitij, la corona del Dio, il trono al delfino.

Doc. 41

Lista delle robbe del s.^r Bened.^o Vittori, [1627], ivi, carta sciolta.

Lista delle robbe del s.^r Bened.^o Vittori

- n.^o 4 code
- n.^o 1 ghuzza¹³⁸ di capa
- n.^o 7 guanti
- n.^o 3 giuponi
- n.^o 5 zazzare laureate
- n.^o 2 corni marini
- n.^o 1 guzza di gala[n]a
- n.^o 3 maschere cioè due intiere et una in 2 pezzi
- n.^o 1 tridente col squilli
- n.^o 2 lanze a spina di pesce

Doc. 42

Lista di robe del s.^r Virgillio Ghisilieri, 13 agosto 1627, ivi, carta sciolta.

Adi 13 agosto 1627

Lista di robe del s.^r Virgillio Ghisilieri

- n.^o 4 busti di tella agiura
- n.^o 6 beretini, cioè 3 con zazzare e 3 senza
- un manto di taffetà turchino
- n.^o 5 ungharine di tela agiura n.^o 5

Ho havuto un ungalina di raso azuro et duoi berettini compagni¹³⁹

Io. d.^o Calderini

Doc. 43

Nota per Angelo¹⁴⁰ Ghisilieri, [1627], ivi, carta sciolta.

138. Ritengo derivi dalla voce dialettale *góssa* o *gussa* nel senso di guscio, anche come «involgio in cui si rinchiudono le testuggini, le chioccioline e tutte le conchiglie» (*Vocabolario bolognese italiano compilato da Carolina Coronedi Berti*, Bologna, Stabilimento tipografico di G. Monti, 1869-1874, vol. 1, pp. 556 [voce *góssa*, da cui è tratta la citazione], 573 [voce *gussa*]).

139. L'annotazione e la successiva firma sono aggiunti con grafia e inchiostro diversi.

140. Negli altri documenti è sempre indicato Antonio, che in questo caso firma il foglio.

S.^r Ang.^{lo} Ghisilieri

Ecc.^{so} sig.^{re} Antiano

Per la terza Attione della caccia vendicativa

1. si compiacerà vestire Venere scinta con habito bellissimo, e richissimo, et coturni d'argento, capigliatura, maschera, et altri armenti neccessarij
5. et insieme cinque damigelle del giardino del piacere a guisa di ninfe, ma nobilmente.

Ant.^o Ghisilieri

4. et di più n.^o 4 pescatori delli redini,¹⁴¹ vestiti di vestine di tocca di varij colori levate sino al ginocchio, calze e calzette di setta, ligazzi con oro, beretini con piume in capo, coturni d'argento, bande cinte, et ad'armacollo, et altre

Doc. 44

I campion dla bunbina a i cavalier dla brisla, [1705], ivi, fasc. 4: *Cartelli da feste cavaleresche et diversi disegni per dette feste e comparse*,¹⁴² foglio sciolto a stampa.¹⁴³

I CAMPIUN DLA BUNBINA A I CAVALIER DLA BRISLA

E Da bevr. Chi stess al filà. L'è un Pezz, ch'az'acgnussen Cavalier dla Brisla. Al bso ch'à savà, ch'i Campiun dla Bunbina jn tutt Guob, e ch'gl'armadur n's'j affan; ch'i sran però dritt à sustgnirv, *ch'al bevr più ch'al manzar fà star in si aliogr*. Qla vostra Pertantegula dal piovr i pulastr, dal timpstar gl'occh, e dal dluviar i vidiè z'è intrà pr'un' orrecchia, e z'è uscì pr l'altra, esn sen za per quest nsun d'nu Testa busa. Mo questi jn tutt Passr, ch'van in Carrozza. Dscurrenla un po Mij. S'à vlen mettr'in filoz, e in algriè la straz-zetta, prch la z'fazza Zrisina (dsim à mi Gunz mi bie) segn'altr, che imbrigarla; E qust'algrezza, dond nassla, din dond vienla? Arspundi à pusizion. Am'arspundri senza fall (s'an n'avì stragualza al Pulizin) la nass dal star san, cmod dsè qual grand Hom *Liegrament, e star inton*

Rott un Schinch alla Massara,
e tutt du quì dal Patron.

Ora s'la fiola è dla natura dla Madr, per la rason d'l'ergo; la salut, e l'algriè sran tutt d'una pasta, e al bevr, ch'a fen a la salut dal Parent, dal Sgnor, o dl'Amigh, dal Cumpar,

141. Così anche nei docc. 7, 14 e 52.

142. Il fascicolo contiene materiale eterogeneo. Ho trascritto qui solo i documenti relativi alla festa della Porchetta.

143. Il cartello, conservato in due copie, è stampato su carta verde. Un'altra copia è pubblicata nella sezione *Foglinfesta, Carte e sete d'occasione* della Biblioteca digitale dell'Archiginnasio: <http://badigit.comune.bologna.it/foglinfesta/dettaglio2.asp?lettera=91> (ultima data di consultazione: 23 agosto 2021). Si tratta, assieme al successivo, di due dei cartelli di sfida che precedettero la disputa andata in scena durante la festa della Porchetta del 1705.

ò dla Cmar n'srà pò mà altr', ch'un agurarj dl'algrie, e quest's'fà solament cun l'alzar al gomd, e sguzlar l'lampd; ma mà cun al stragualzar i bun bcun, ò con al vudar j piatiè. Bacciaià quant'à vli, la cosa stà a qsì pr la rason d'l'ergo; Sa'l vli credral, crdil; sn no, i v'al sustgnaran cun la forza d'gl'arm.

I CAMPIUN DLA BUNBINA.

Doc. 45

I cavalier dla brisla ai campiun dla bumbina, [1705], ivi, foglio sciolto a stampa.¹⁴⁴

I CAVALIER DLA BRISLA AI CAMPIUN DLA BUNBINA.

Campiun dla Bunbina nz perden in lagun: Al sà infina i Tus, pr nla tor tant'in là, e n'la cminzar dalla fola dla Purzlina, ch quand al fu la gran lit. *S'al Bevr, ò al Manzar fess star più in s'j aliegr* j Eccels Sgnur da qual temp ch'aven ancator sal in Zucca al par d'chi s'fiè, decreton saviament à favor del Manzar, e instituìn'una festa da far sbattr l'ganass. In qusta chiuchiurlaia al piueveva i Polastr, e i Pizzon, al timpstava i Tuocch, e gl'Och, al dluviava i Castrun, ej Vidiè; In somma la Piazza qual dì era una Cucagna, e i nuostr caldum'un Magazin d'j miur beun; Mo niberta mai d'vin, sn quel dal Zigant, ò dal Parol dla Ringhiera. Quj ch'jin vgnù driè an fatt quasi anca lor, e quisti d'address an mo alza più al Calmier. Sla rason ni v'squadra, s'al fat n' v'garbeza, adliziv gl'arm, e amanvav à combattr; la Piazza siè al Camp. Qui an jè, ch'ava filon, ò chi a j trema 'l chiapp: Tutt'in quì per mantgnir; *ch'al manzar più ch'al bevr fa star in si aliegr*.

I CAVALIER DLA BRISLA.

Doc. 46

Notificazione della fiera di Bologna (Bologna, Vittorio Benacci, 1627)¹⁴⁵ con lista di abiti, 1627, ivi, foglio sciolto.

Notificazione della fiera di Bologna
Publicata in Bologna alli 14 di luglio 1627

Havendo l'illustriss. e reverendiss. sig. il sig. Roberto del titolo di Sant'Alessio prete card. Ubaldino di Bologna, suo contado, territorio, e distretto legato de latere dignissimo, considerato quanto sia utile mantenere i riti soliti, & antichi della Città, e mas-

144. Il foglio è conservato in tre copie ed è stampato su carta oca. Anche in questo caso una copia è disponibile on line sul sito della Biblioteca digitale dell'Archiginnasio: <http://badigit.comune.bologna.it/foglinfesta/dettaglio2.asp?lettera=90> (ultima data di consultazione: 23 agosto 2021).

145. In due copie su foglio di stampa non tagliato, utilizzato come supporto per alcuni appunti sugli abiti.

sime quelli, che apportano honore al publico, e commodo a privati; Perciò sua sign. illustriss. di consenso de gl'illustri, & eccelsi signori Antiani, Consoli, e Confaloniero di giustitia, & de' signori del Regimento di detta Città, fa sapere tanto a terrieri, quanto a forastieri, che alla Madonna prossima del mese d'agosto si comincerà la fiera da farsi su la Piazza grande, volendo che duri conforme al solito, accioche possano gli artigiani spedire più quantità di merci, e con tale occasione mantenere maggiormente questo lodevole istituto; S'invita adunque ciascuna persona venire allegramente con quelle merci di bontà, qualità, e bellezza, che le parerà, per le quali accioche possano con animo più lieto comparire su detta piazza, se gli promette ogni agevolezza, se non tutto, almeno in buona parte de' soliti datij. Di più si notifica, che chi vorrà venire alla piazza, debba comparire per tutto li sei del mese d'agosto dinanzi al signor Confaloniero, che gli farà assegnare dal suo Deputato luogo condecante. Et perché pare, che nel fabricare le botteghe di legname vi sia da alcuni anni in qua strettezza per l'ingordo guadagno, che li fabbricanti d'esse botteghe volevano fare; però si ordina, & col consenso come di sopra si comanda a tutti li fondegghieri da legname, che debbano o fare la parte loro proportionatamente, ovvero a chi ne vorrà, dar legname per far dette botteghe, sotto pena a chi contraverrà di scudi 25 d'applicarsi ipso facto a beneficio di detta fiera. In quorum fidem, & c.

Dat. Bonon. die 13 Iulij 1627

R. card. Leg.

Carolus Ruinis Vex Iust.

In Bologna, per Vittorio Benacci, Stampator Camerale.

la tripode ove deve essere portato Mercurio da farsi ornamentare a guisa di faldistoro¹⁴⁶ habiti conforme il paese ove si inventò l'ucelare con le gabie da quaglie, et altre un palmone pieno di augeli et altri instrumenti [parola illeggibile] da pigliar col vischio una ragna piena di augeli con altre retti di minor vista due pertiche di gabie da augeli dipinte mezo rosse e meze bianche un habito da Mercurio dal s.^r Alessandro Radi [?]

Per il secondo intermedio gli habiti del primo

Per la terza atione della caccia vendicativa

un habito bellissimo da Venere adolorata, e scinta con maschera
n. 5 habiti per 5 damigelle del giardino del piacere con archi rotti
habiti da pastore e da ninfe per la caccia per quei che porterano la porchetta, e le canterano dietro

146. Iniziano qui gli appunti manoscritti riportati sul retro del foglio a stampa.

habiti dal Ranuzzi, archi et zazzare dal d.^{to}

Lista delli abiti per la p.^{ma} atione pescatoria
p.^a per il Dio della pescha il Netuno del s.^r Bened.^{to} Vitorij overo del c. Fran.^o Maria
Bentivogli overo del conte Bonifatio Bocca ferri
per li ministri n.^o 4 tritoni del s.^r Bened.^o Vitori <et dua altri> con li suoi teschi delle
galane, la conchiglia del s.^r Anibale Marescotti
le tre onde marine del d.^o s.^r Marescotti
per n. 4 altri ministri l'Alfeo del s.^r conte Lod.^{co} Orsi et del s.^r Cesare Marsigli

n. 6 retini ½ bianchi e ½ rossi con le sue cedule per li moti

n. 3 ami, e n. 3 sforine con le sue cedule per li moti
un burgeto sbusato ove si conservi il pesce vivo colorito come più parerà

n. 16 abiti almeno alla piscatoria conforme parerà come le vestine dell'atione della
Accademia della Notte quale conserva il s.^r Anibale Marescotti ed'altri

Per il p.^{mo} intermedio per gli musici
n. 4 abiti da satiro quali s'haverano a piggione, n. 6 abiti quali si credo sarà nece-
sario farli novi per comodità de salta[to]ri
n. 6 bichieri acomodati con police con le maschare

Per il trionfo sprezzato da Mercurio
Seconda atione

habiti al egititiana n. 8 incirca
habiti al indiana circa 8 da s.^r Ruini et dal Marsiglio
habito conforme al paese ove si inventò l'ucelar col visco
[n.] 6 abiti per trombetti al arabesca
[n.] 3 [ha]biti per le Virtù che porterano Mercurio¹⁴⁷

Doc. 47

Nota sulle calzature per le comparse, [1627], ivi, carta sciolta.

Fran.^o Cozzavelli [Cozzarelli?]

All'[parole illeggibili] del Dio

147. Seguono un foglietto volante di appunti – forse su una colazione – e il *Ristabilimento della Reale accademia di Torino* firmato da «M. Pallavicino gran scudiere di Savoia» e pubblicato a Torino da Antonio Valetta nel 1698.

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA

- A Giovanni Mondino un paio di stivaletti di argento
- Stivaletti a quei dai retini
- Quattro dal burchio stivaletti, e zazzere
- Agli hami para quattro stivaletti, calze di colore, calzette e ligazzi per due, barbe e maschere a tutti
- Spagnoli calzette e ligazzi
- Stivaletti a' gli arabeschi
- Stivaletti a i damasceni
- Silvani [parola illegibile] di pelo

Doc. 48

Numero delle persone ritrovate. Quali da trovarsi, [1627], ivi, carta sciolta.

Numero delle persone ritrovate			Quali da trovarsi
	Nella piscatoria		
il Dio della pesca	n. 7	menistri [sic] del Dio n.	8
musici 4 dali Ami		4 mutti [muti?] per li redini	
e quattro da sforine	n. 8	4 li Ami che son	8
		4 per il burchio	4
	n. 15		in tutto 20
Per l'atione piscatoria persone intutto n. 35			
	Per la 2 ^a atione bacchanale		
Sattiri	n. 6		
Pastorini	n. 6		
	n. 13		
Trionfo del Dio del'ucelare			
	atione 3 ^a		
cingari	n. 6		
musici al indiana n.	4	mutti	2
musici al arabesca	4	da vestirsi alla damascena	6
		mutti	2
		che portano le gabie	3
trombetti	6	Virtù che portano Mercurio	3
Mercurio	1	[parola cancellata] che portano le	
		retti vestiti alla tedescha	6
	21		22
			3
			19
			6
			4
Per la 3 ^a atione del ucelare persone in tutto n. 43			
			3

Per la q.^a azione bachanale

bachanti	2
fachini vestiti da silvani	<u>6</u>
	8

Per la q.^a azione persone in tutto n.° 8

Per l'ultima azione della caccia li medesimi della p.^{ma} cioè di quelli che si devono trovare

Doc. 49

Elenco delle comparse, [1627], ivi, carta sciolta.

Pesca

6	ministri del Dio	
4	compagni deli 4 musici dali rettini	
4	compagni deli 4 musici dali hami e sforsine	
4	<u>portatori del burgio</u>	
<u>18</u>	<u>quelli che taciono</u>	
9	musici con il Dio	
<u>27</u>	<u>che fanno in tutto</u>	

Ucelari

6	tre cingari et tre zingane con instramenti stravaganti con oceli armacolo	
6	musici indiani, con galinaci	<u>n.° 6</u>
9	seguitano con instramenti da vischio	
	queli dali stromenti alla moresca	
6	altri musici vesttiti a la arabesca	3 con oche bian-
6		che e ros[s]e
		3 con anatre dalla cresta
6	altri che portano la ragnia et le reti	
4	Mercurio portato da 3 Virtù con lui son 4	
6	trombeti che lo circondano	con 3 oceli atachati
	per tromba che fano 18 uceli	
3	portano gabbie da qua[g]lie	
<u>27</u>	<u>che taciono</u>	
<u>19</u>	<u>che cantano</u>	
46		

Li stromenti da vischio sarano
uno palmone da tordi
uno con civeta e gerla
uno con fasci di can[n]e
uno con augieli inscartorati
uno palmone da monalgie
uno con painaci et gabie da palmone
uno con un bastone da 3 bachete invischiate
uno con la poligola, bacheta e pollarolo
uno con il gufo

Rete

- 1 uno con una ragnia
- 5 cinque porterano ad armacolocolo a bisa

Doc. 50

Lista de personaggi della Todona [?], s.d., ivi, foglio sciolto.

Lista de personaggi della Todona [?]

Ms. Nichola calzolaro a botega sotto li Scappi
Ms. Bartolomeo Signori calzolaro da casa de Scappi
M. Girolamo Bonacorri a casa dal Malgeritta a botega dal po[n]ticelo di S. Archangelo
M. Alessandro Cavalari a casa in sul mercato in casa del Roffo
M. Bastiano Zagarino a casa nelli Apostoli
M. Pelegria Bonetti calzolaro sotto li Scappi a casa in Borgo Ariente
M. Prospero Mazzanti a casa e botega da S. Archa.¹⁰
M. And.^a Botto calzolaro sotto li Scappi a casa dal Porto
M. Pasqual calzolaro da Santa Maria Maggiore [lacuna per lacerazione del foglio] in
botega di ms. Luca Croce

Doc. 51

Schema per l'entrata e la disposizione delle comparse durante il trionfo di Mercurio,
[1627], ivi, carta sciolta (fig. 32).

Didascalie:

Us[c]ita di Mercurio in trionfo
e poi si anderano a porsi nela sopra mostrata figura

Uscita

A. sei ministri arabi musici con uceli in mano cantando

B. ot[t]o che taciono con instrumenti da vischio sino ora cantori

- C. Mercurio portato da tre Virtù et atorniato da sei cantori strepitosi
 D. Ocelatori con trofei cioè uno ragno et altre rete e gabie.

Doc. 52

Elenco delle comparse, [1627], ivi, carta sciolta.

Il Dio dell'uccelare	6 damasceno
2 mutti che son	Franc. ^o Cocca zancarino [?]
Vicenzo Mazzone calzolaro	Clemente Vasselarj servidore
Pompeo Sceriantini gibonaro	Ottavio Bara[tti?] Pignatore ¹⁴⁸
	Pietro Nanni barbiero
	Marco Ang. ^o de Calvi servidore
<hr/>	
3 delle gabie	
Cesare Penardi calzolari	
Gio. Batt. ^a Lelli calzolari	
Dom. ^{co} Maria di Grandi [parola illeggibile]	
<hr/>	
Trombetti	6 cingari che non sono quei notato che sono li primi che verano fuori
3 fachini che portano Mercurio	
6 todeschi dalle rede [sic]	6 sattiri
Ioseffo di Valenti del Potestà	Bargh. de signori
Gia. ^{mo} calzolari	Prospero Mazzanti
Raffaello Menghino	Andrea Betti
Benedetto Negri	Giac. ^{mo} Benaccorsi
Pietro Berelli	[parola illeggibile] de calzolari
Iosefo Zavagnoni	Peleg. ^{no} Benetti
<hr/>	
2 con li musichi arabi	2 putti
Andrea Bernorio dalle Carte	
Ascanio Fioravanti sarto	

Doc. 53

Schema per l'entrata, la disposizione delle comparse e i movimenti coreografici durante l'ingresso del Dio della pesca, [1627], ivi, carta sciolta (fig. 33).

148. Pentolaio, da *pgnatar*: «che fa o vende pentole» (*Vocabolario bolognese italiano compilato da Carolina Coronedi Berti*, cit., vol. II, p. 173).

Il Dio de la pesca

a. sorgierà il Dio con
B. sei ministri in uno isteso tempo et mi parerebe che li quatro posase-
C. quatro pescatori musici usirano a ro la conchilia a piedi del Dio et fesero
man destra qualc[h]e operatione
D. quatro pescatori con ami e sforsine
usiranno a man stanca
e. quatro con una gran conchillia piena
di pes[c]i a oferire

Chorarano inta[n]to dididoto [diciotto?]
et si moverano in fogia di ballo sula pre-
sente figura

Et li sei segniati B. saranno quelli che in
fogia di circolo gieterano i pesci

et ta[n]to si farà in tenpo maneggiando li
ami et sforine pur in tenpo

Doc. 54

Lista delle comparse durante l'azione del Dio della pesca, [1627], ivi, carta sciolta.

Il Dio della pesca

li otto Ministri
Cristofalo de Grandi
Dom.° Ferrara
Franc.° Landuzzi
Pietro Ang.° Vendramini
Lorenzo Pagnoni
Iacinto Bernetti
Tomaso Panigari [?]
Gio. Mindini

li 4 del burchio
Pietro Andriani
Baldisera dal Bene
Staffaro de' Bernardi
Gio. Querzola

li otto pescatori
 Benedetto Cupini
 Cesare Manfredi
 Aless.^{ro} Cenoblati [?]
 Gregorio Amadori
 Oratio Rampioneri
 Iacinto Vizzani
 Michele Mantovani
 Bonifacio Lenzzi [sic]¹⁴⁹

Doc. 55

Nota sulle botteghe della fiera, s.d., ivi, carta sciolta.

Gl'ill.^{mi} et eccelsi sig.^{ri} Anziani sono in stato [parola illeggibile] di fare la fiera su la pubblica Piazza con botteghe guarnite di diverse merci, e sforzare li bottegari a venirvi col gravarli in caso d'inadempienza, ben è vero che a tempi andati (mentre andava la negoziazione meglio di quale fa al presente) non occorreva chiamare, né mandare polizze a dd. bottegari, ma da sé soli porgevano memoriali, e preci à detti ill.^{mi} sig.^{ri} per venirvi, come potranno havere più distinta informazione dal sig.^r Tagliafanti mod.^c più vecchio, e da altri che hanno servito le sig.^{rie} loro ill.^{me}

Boteghe adate alla fiera

Spaccini	Capellari
Monsù	Guantaro
Gallanterie di Venezia	Peruchiere
Orefici	Bichierari
Acque	et altri, che più parerà, e piacerà alle sig. ^{rie}
Guantaro	loro ill. ^{me150}
Calzolari	
Merziari	
Ferrarezze	

149. Seguono alcuni elenchi di nomi riportati su fogli che, raccolti insieme, presentano *Liste di dame* divise per quartiere e cognomi in ordine alfabetico. Per questi l'unica indicazione temporale è fornita dal seguente appunto: «Il giorno di S. Simone 1703 in occasione della corsa del Palio si fece un rinfresco alla cont.^a do Modona». In bella copia la successiva *Nota delle casatte di Dame e Cavalieri, che dalli donzelli del Magistrato de sig.^{ri} Anziani, sogliano ò portarsi invitti di pubbliche feste, ò altre partecipazioni solo però con ordine, ò permissione del sig.^r Priore de mede[s]imi. E queste secondo l'ordine, e distributione più comoda de mede[s]imi donzelli, e quartieri a cui ognuno d'essi è destinato*, datata 1714. Una lista simile si trova anche nel fasc. 5.

150. Il fasc. 4 si conclude con trentuno cartelli di sfida – alcuni del febbraio 1629, altri privi di data –, che non ho trascritto per motivi di spazio.

Ristretti degl'instrumenti ultimi fatti dagli eccelsi ss.^{ri} Anziani con li fondeghieri, o appaltatori delle fiere d'agosto, [1705?], ivi, fasc. 5: 1628. Scritture della festa delle Scole. Note di spese fatte in varie feste delle Scole, carta sciolta.¹⁵¹

Ristretti degl'instrumenti ultimi fatti dagli eccelsi ss.^{ri} Anziani con li fondeghieri, o appaltatori delle fiere d'agosto.

Del 1697. Li ss.^{ri} co. Lorenzo Bentivogli, e Dom.^o Gandolfi assonti de' ss.^{ri} Anziani Obligarono £ 1600 alli Giuseppe Ventioli, et Aless.^{ro} Fiumi insolido per prezzo della fiera, e pitura con li soliti patti di ponti alle finestre, in piazza, e sopra la ringhiera del Papa, et in aumento di quelli il ponte de sonatori, e tavole per il rinfresco per occasione di festa da ballo, e più un recinto di legnami in piazza, et in mezzo di quella un palco alto tre piedi, lungo, e largo 30 piedi, con deffalco riservato di £ 150 se non fosse compita detta fiera per li 14 agosto, e promessa aggiunta di pagamento in somma di £ 500 ogni qualvolta non si fosse fatta la festa della Porchetta

Del 1698. Li ss.^{ri} Girolamo Alamandini, e march.^e Filippo Sanpieri assonti come adietro Obligarono £ 1400 a Dom.^o Fanti, et Alessandro Saratelli insolido per prezzo della fiera, e pitura con li soliti patti, e ponti consueti, e deffalco in caso come adietro, con peso [però?] di più che la fiera verso il palazzo fosse dipinta dentro, e fuori; et in mancanza della festa popolare promettevano £ 300 –

151. Il fascicolo raccoglie materiale eterogeneo: le testimonianze qui trascritte sulla festa della Porchetta, una relazione in cui «si vede, e prova incontrovertibile l'autorità e quasi possesso fondato su la disposizione della legge sì Commune, come municipale degli ill.^{mi} sig.^{ri} Anziani di poter far carcerare», datata 29 settembre 1639, il resoconto di un incidente occorso durante una festa da ballo organizzata da Annibale Ringhieri il 7 aprile 1728 (due copie), nonché numerosi documenti su un torneo organizzato nel 1628 nella piazza delle Scuole (che saranno oggetto di una specifica pubblicazione assieme ai cartelli per tornei segnalati nella nota precedente).

Del 1699. Li ss.^{ri} Matteo Malvezzi, e Filippo Marsiglij assonti

Obbligarono £ 1700 a Giuseppe Ventioli, et Alessandro Fiume insolido per prezzo della fiera di 28 botteghe dipinta con li soliti patti, ponti consueti, e deffalco come sopra, et oltre questi il ponte de sonatori, tavole per il rinfresco per la festa da ballo, e non facendosi la festa della Porchetta promettevano £ 500

Del 1700. Li ss.^{ri} co. Ercole Ercolani, e march.^c Ant.^o Pepoli ass.^{ti}

Obligarono £ 1900 ad Aless.^{to} Fiume, e Giuseppe Ventioli insolido, per prezzo della fiera dipinta di 24 botteghe, con li soliti patti, ponti consueti, e deffalco. E non facendosi la festa della Porchetta promettevano £ 500 –

1701. Li ss.^{ri} march.^{si} Gio. Paolo Pepoli, e Fran.^o Monti assonti

Obligarono £ 1500 ad Aless.^{to} Saratelli, e Dom.^o dal Fiume insolido per prezzo della fiera dipinta di 24 botteghe con li soliti patti, ponti consueti, e deffalco in caso come sopra, e di più il ponte de sonatori, e tavole facendosi festa di ballo, e non facendosi la festa della Porchetta promettevano £ 500 –

1702: li ss.^{ri} Aless.^o Sampieri, e co. Gio. Nicolò Tanari assonti

Obligarono £ 1600 ad Aless.^o Saratelli, et Aless.^{to} Fiume insolido per prezzo della fiera dipinta con 26 botteghe con li soliti patti, ponti consueti, e deffalco. E di più ponte per sonatori, e tavole per festa da ballo, e non facendosi quella della Porchetta promettevano £ 500 –

Del 1703. Li ss.^{ri} co. Silvio Montecuccoli, e Lud.^{co} Bedori assonti

Obligarono £ 1800 ad Aless.^{to} Saratelli, et Aless.^{to} Fiume insolido per prezzo della fiera dipinta sino sotto la ringhiera di palazzo, con li soliti patti, ponti consueti, e deffalco. E di più il ponte de sonatori, e tavole per il rinfresco in [parola illeggibile] di festa da ballo, e non facendosi quella della Porchetta promettevano £ 400

Del 1704. Li ss.^{ri} mar.^{se} Achille Grassi, et
Aless.^{to} Sampieri assonti

Obligarono £ 2900 a Giuseppe Ventoli,
e Dom.^o Fanti insolido per prezzo del-
la fiera, e pittura con li soliti patti, pon-
ti consueti, e deffalco di £ 300; quando
non fosse stata compita per tutto li 9 ago-
sto; e di più con un ponte grande in fac-
cia per servizio della coronazione della
B.V. del Carmine della forma, e capacità
da destinarsi dal mastro di cerimonie di
S. Pietro, steccato, e com[m]odo di sedere
per le confraternite, et nel caso, che non
si fosse fatta la festa della Porchetta, pro-
mettevano £ 500

Rogiti tutti di S. Lucio Tomaso Curti

Doc. 57

Ordine di accettazione delle botteghe della fiera, s.d., ivi, carta sciolta.¹⁵²

D'ordine degl'illustriss. & eccelsi signori Anziani, Consoli, e Confaloniere di giu-
stizia vi si fa intendere, che dentro il termine di giorni tre dobbiate comparire negli
Atti degl'infrascritti nostri notari per accettare una delle botteghe della fiera destina-
tavi per uso solo di vostra professione, altrimenti non comparendo, o sublocatandosi
da voi ad'altri senz'altra replica, sarete IMMEDIATAMENTE GRAVATO, OLTRE
LE PENE di dovere tenere chiusa di fatto la vostra bottega dove giornalmente abita-
te, durante il corso di detta fiera, & altre ad arbitrio di detti illustrissimi Signori. Et
prædicta ne de prædictis &c. In quorum &c.

Dat. Ex Nostra Cancellaria hac die

170

152. Il documento è conservato in tre copie.

Doc. 58

Nota di spese di Silvio Marsili per la festa della Porchetta, 1705, ivi, carta sciolta.

Ill.mo sig.^{re} Silvio Marsiglij

1705

Ill.mo Sig.^{re} Silvio Marsigli Rossi deve dare

Per sua portione del spallo della fiera, e festa, conf.e il foglio dato	265 : 16 : 11½
Per sua portione del spallo delle spese di vitto, e straordinarij	<u>28 : 18 : 3 -</u>
	£ 294 : 15 : 2 ½

Resta cred. per saldi

£ 283 : 5 -
<u>£ 578 : - : 2</u>

	283 - 5 - 0
per altri spesi	<u>1 - 18 - 9</u>
	£ 281 - 6 - 3

per il Buratto	£ 2 - 16 -
resta havere	<u>£ 284 - 2 - 3</u>

1705

Havere

Per tanti pagati ad'Aless. ^{ro} dal Fiume nell'atto dell'instr[ument]o	£ 250 -
Per tanti se li bonificano per una sua lista data	<u>£ 328 : - : 2</u>
	£ 578 : - : 2

Doc. 59

Relazione sugli affitti delle botteghe della fiera, 31 agosto 1666-1688, ivi, carta sciolta.

Die 31 augusti 1666

Essendosi conforme il solito delli anni passati nelle piggioni delle botteghe della fiera agravati più del solito degli altri anni quelle de bichierari a causa della loro mercantia, che più di qualsivoglia altra ha spatio, et esito, massime per il gioco permessogli et ad alcuni ancora agravati anco più per haverli concesso à loro istanza licenza d'allargarsi di sito dalla parte di dietro regolandosi che ciò, come si è detto dal campione dell'anno antecedente 1665 non contentandosi di querellarsi in publico della ingiustizia come essi dice-

vano, che facevano gli ill.^{mi} sig.^{ri} Anziani vi furono fra gli altri li Posterla, Montanari, e Gio. M.^a Landi che furono così temerari di porgere memoriale all'ill.^{mo} e rev.^{mo} sig. Cardinal legato contro il magistrato d'essi sig.^{ri} Anziani, nel quale esponevano d'essere indebitamente gravati. Quel memoriale però fu dalla somma benignità, e prudenza di esso ecc.^{mo} em.^{mo} card. <Caraffa> Legato rimesso ad'essi sig.^{ri} Anziani con facultà di provvedere à loro beneplacito contro li detti havendo prima mostrato al d.^o Ecc.^{mo} Legato detto campione [?] dell'anno passato nel quale pure erano gravati più degl'altri, e dettogli ancora li mottivi per i quali era lecito loro il farlo si sforzarono a sodisfare conforme la tassa benché di novo ancora con arroganza indicibile ritornassero dal d.^o ecc.^{mo} Legato lamentandosi, che mai dovevano sopportare tal gravazza. Quindi è che à perpetua memoria, acciò li ss.^{ri} Anziani avvenire a c. 60 / li bimestri della fiera sappino le male attioni di costoro, quali non meritano servizio alcuno dovriano per sempre essere privi di luogo nella fiera, hanno voluto sia registrato il presente nel libro rosso.

Ad perpetuam rei memoriam

1680 In occasione della fiera dell'anno presente per ordine degli ill.^{mi} et eccelsi ss.^{ri} Anziani del quarto bimestre furono impresse le polizze a diversi bottegari ad'effetto, che si portassero con li loro capitali nelle botteghe destinate loro a tal effetto, et havendo alcuni di essi non solo ricasato venire ma havuto ricorso all'ecc.^{mo} e rev.^{mo} card. <Castaldi> legato, quale rispose loro, che voleva, che obedissero à sudetti ss.^{ri} Anziani sotto pena di dover tener serrate le loro botteghe durante tutto il tempo della prossima fiera, il che per essi inteso obedirono prontam.^{te} col venire in dette botteghe, che gli erano state destinate; poscia essendo venuto il tempo di riscuotere le piggioni, ordinarono, che detti artefici pagassero rispetto a quelli dalla parte di S. Petronio, come posto più riguardevole £ 40 per ciascheduna bottega, et rispetto a quelle dalla parte delle Volte de Merziari lire trenta, il che risaputosi per detti bottegari alcuni senza replica pagarono dette tasse, ma alcuni ricasarono di pagarle, et ebbero ricorso al sud.^o ecc.^{mo} Legato con porgerli un memoriale del tenore seguente = Ecc.^{mo} e rev.^{mo} prencipe = Li bottegari esistenti su la fiera ricorono genuflessi all'infinita benignità dell'E.V. esponendoli venir gravati per la piggione della bottega di fiera da ciascuno degl'oratori rispettivamente habitata pretendendosi di esigere lire otto più del consueto, e di quello si pagò l'anno passato, ancorché le botteghe siano stati pignorati, ad alcuni serrata la bottegha, et altri hanno sborsato il denaro per non soggiacere a questo pericolo. Hora parendogli venir gravati oltre il dovere supplicano l'E.V. degnarsi non permettere il danno de poveri oratori tanto più, che ne tempo della fiera molti di essi non vendono tanto capitale, che basti allo sborso della piggione ordinando si servi la forma solita, e massime dell'anno passato che della gra.^c sua degni. Il tenore del rescritto memoriale per S.E. inteso fece intendere à sudetti sig.^{ri} Anziani le doglianze di detti artefici, quali ricevuto l'aviso procurarono incontenente di rendere

capace l'ecc.^{za} sua, che l'esposto da sudetti bottegari distava assai dal vero, et essere ritrovata da essi questa inventione per non pagare le destinate piggi-
ni anzi haver loro che altre occasioni di fiera degli anni antepassati pagato
assai più del tassato loro l'anno corrente, e gli rapresentarono gli esempi [pa-
c. 213 / rola illeggibile], e probanti. Il che inteso, e veduto per l'E. S. Rev.^{ma} rimise
benignamente detti artefici alla retta giustizia delle sig.^{rie} loro ecc.^{me} quali
volsero, che quanto per essi era stato decretato fosse da med.ⁱ bottegari ese-
guito in [parola illeggibile]
<Si osservi il 4° bimestre del '86 nelle sfilze dell'offitio atteso che nel libro
rosso a c. 263 ove dovrebbero essere scritti li successi del d.° 4° bimestre nulla
è registrato, massime di qu.° successi sotto il card.^{le} Pignatelli>



Fig. 16. Frontespizio di Giulio Cesare Croce, *La vera historia della piacevolissima festa della Porchetta, che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di S. Bartolomeo* (Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1599).



Fig. 17. Teatro per la festa della Porchetta, 1621, miniatura (ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. v, cc. 50b-51a).

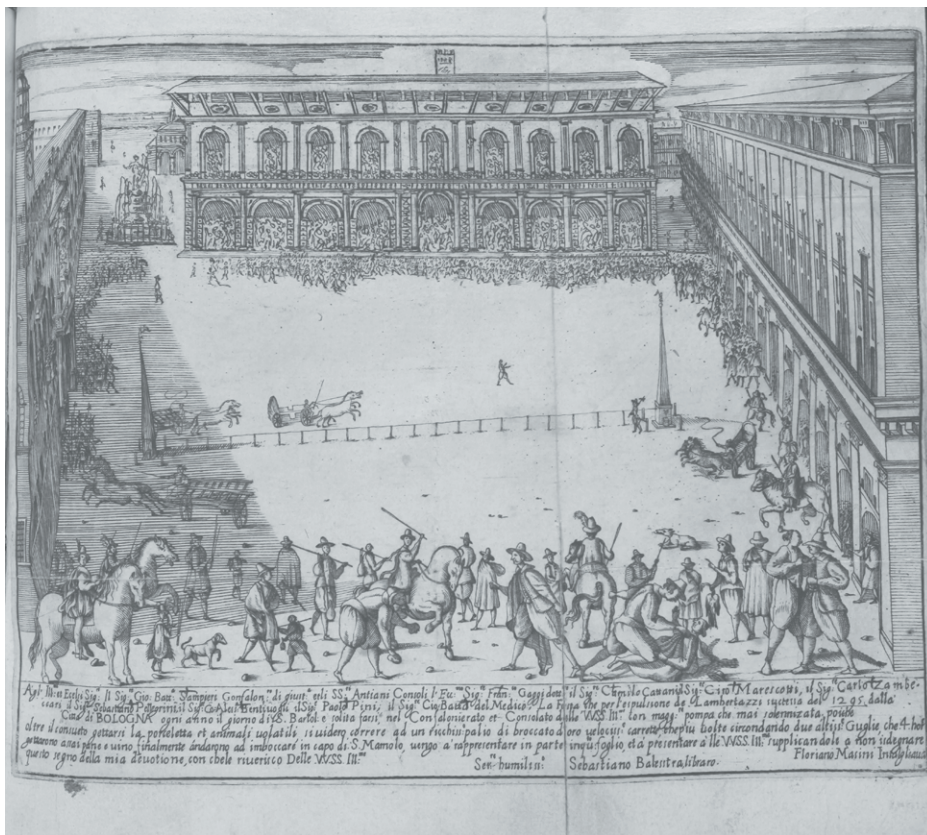


Fig. 18. Floriano Masini, Teatro per la festa della Porchetta, 1621, incisione (ASB, Archivio degli Anziani consoli, Palii, Diversorum, cart. XVII, p. 61).

LA FESTA DELLA PORCHETTA A BOLOGNA

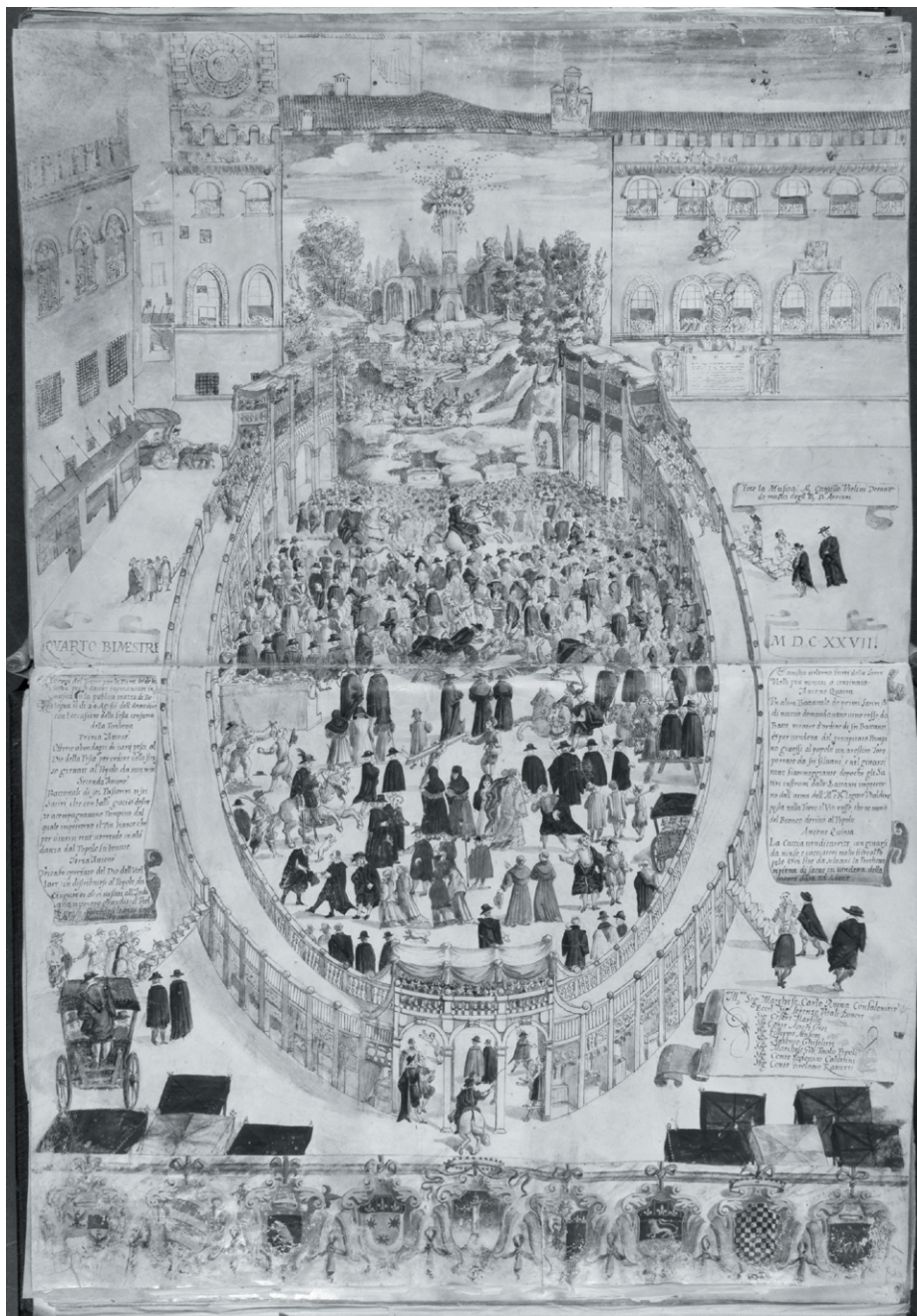


Fig. 19. Teatro per la festa della Porchetta, 1627, miniatura (ASB, Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia, vol. v, cc. 102b-103a).



Fig. 20. Teatro per la festa della Porchetta, 1627, miniatura, particolare con la scena e con i ponti per le gentildonne e gli Anziani (ASB, *Archivio degli Anziani consoli, Insignia degli Anziani e del Gonfaloniere di giustizia*, vol. v, cc. 102b-103a).

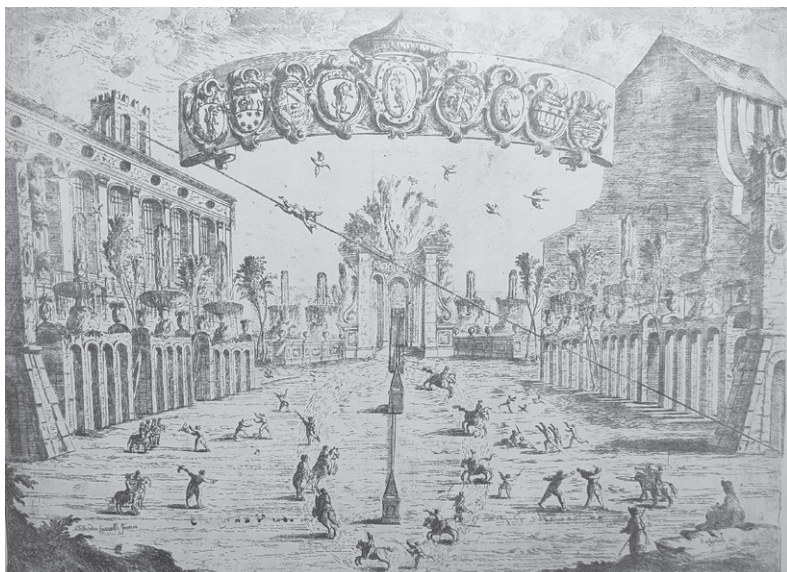


Fig. 21. Carlo Antonio Buffagnotti, Teatro per la festa della Porchetta, 1702, incisione (in *Relazione, e disegno della fiera, e festa popolare della Porchetta fatta in Bologna quest'anno 1702*, Bologna, Manolessi, 1702, tavola n.n.).



Fig. 22. *I paggi del sevittio di S.A., s.d.*, disegno (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture*, b. 155 bis).

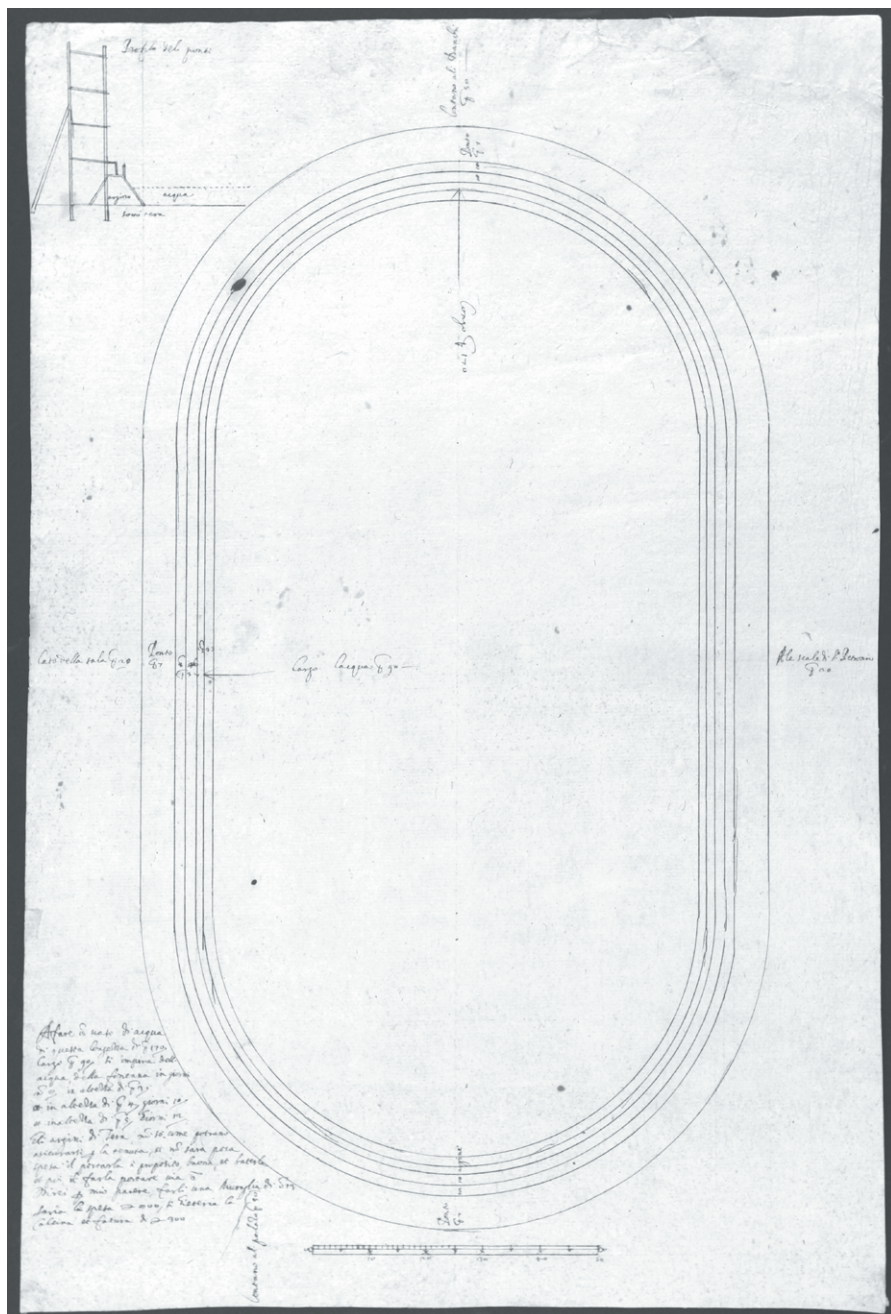


Fig. 23. Disegno tecnico del meccanismo per mezzo del quale allagare piazza Maggiore, s.d., disegno (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155 bis).



Fig. 24. Monte con antri e fortezza, s.d., disegno acquarellato (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155 bis).

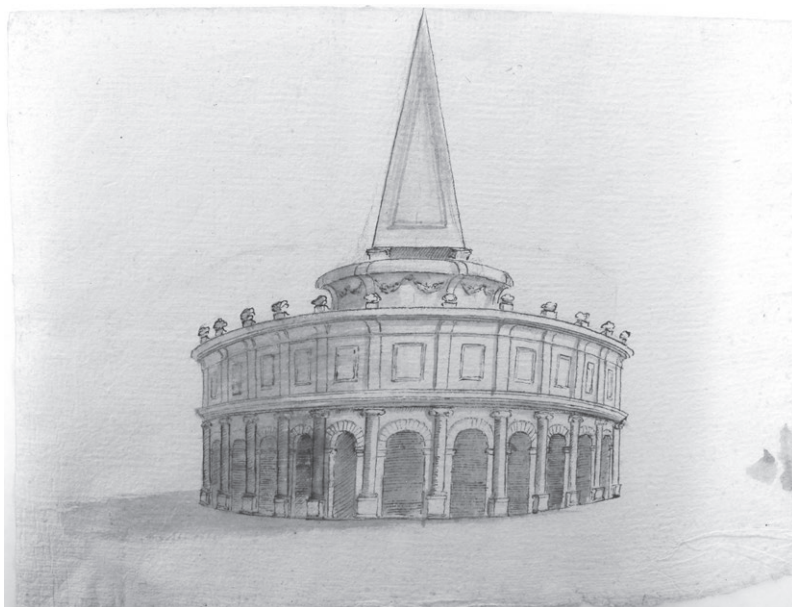


Fig. 25. Edificio all'antica, s.d., disegno acquarellato (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155 bis).



Fig. 26. Cimiero da parata, s.d., disegno (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155 bis).

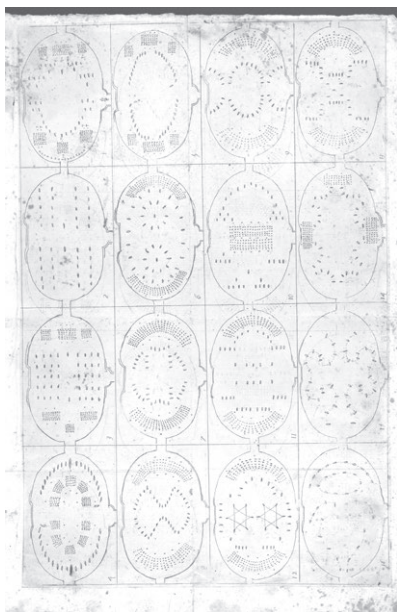


Fig. 27. Disegno con movimenti coreografici (?), s.d., disegno (in *Disegni e incisioni*, secc. XVI-XVII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155 bis).

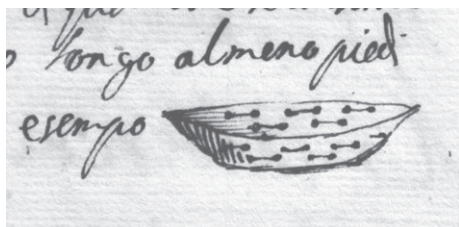


Fig. 28. Schizzo del burchiello, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come habiti et cose necessarie per la festa della Porchetta*, [1627], *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).



Fig. 29. Schizzo del burchiello, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Bocalino per la festa di S.º Bartolomeo*, [1627], *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

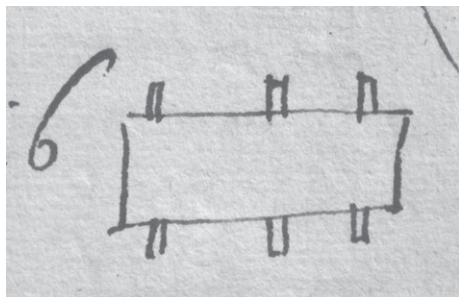


Fig. 30. Schizzo per il sostegno della porchetta, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Bocalino per la festa di S.º Bartolomeo*, [1627], *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

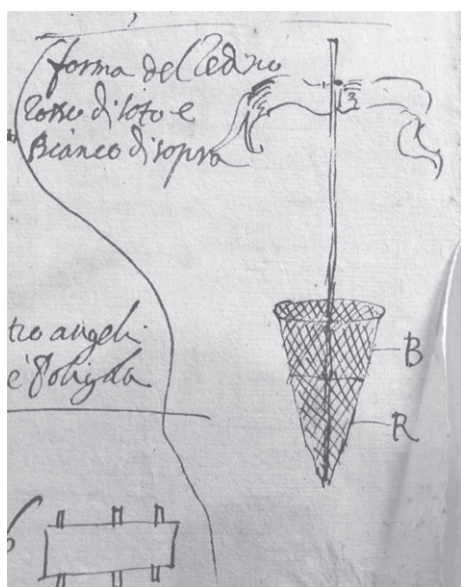


Fig. 31. Schizzo per i retini dei pescatori, [1627], disegno (in *Lista delle robbe come habiti et altri arnesi qual deve fare ms. Gasparo Bocalino per la festa di S.º Bartolomeo*, [1627], *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, *Archivi privati e diversi*, Fondo Marsili, *Strumenti e scritture*, b. 155, fasc. n.n., carta sciolta).

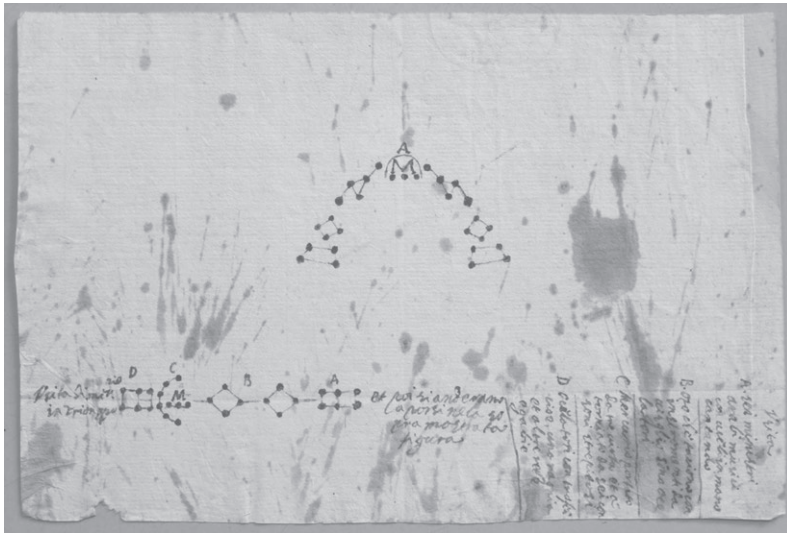


Fig. 32. Schema per l'entrata e la disposizione delle comparse durante il trionfo di Mercurio, [1627], disegno (in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture, b. 155, fasc. 4: *Cartelli da feste cavalesche et diversi disegni per dette feste e comparse*, carta sciolta).

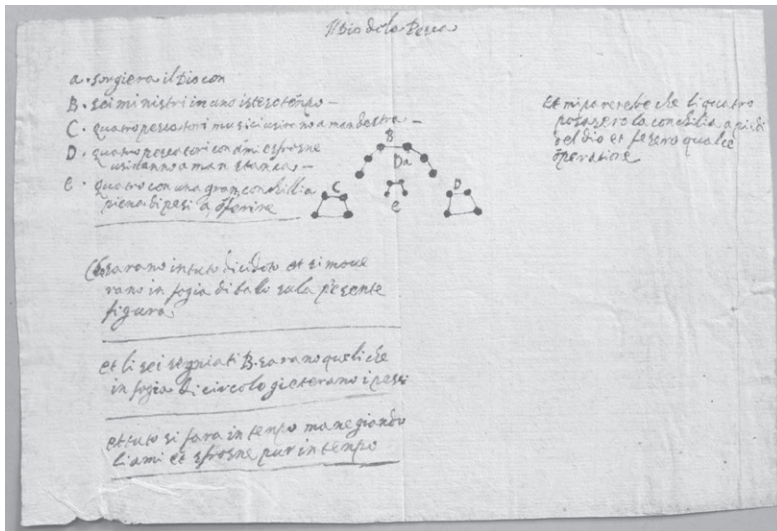


Fig. 33. Schema per l'entrata, la disposizione delle comparse e i movimenti coreografici durante l'ingresso del Dio della pesca, [1627], disegno (in *Cartelli, e capitoli da giostre, machine, et inventioni per dette [...]*, secc. XVI-XVIII, ASB, Archivi privati e diversi, Fondo Marsili, Strumenti e scritture, b. 155, fasc. 4: *Cartelli da feste cavalesche et diversi disegni per dette feste e comparse*, carta sciolta).

GIANLUCA STEFANI

UNO SCENOGRARO E UN IMPRESARIO:
IL CONTRATTO MADONIS-BELLAVITE AL TEATRO
SANT'ANGELO DIVENEZIA (1724)*

Entro il carnevale 1724, i fratelli veneziani Giovan Battista e Antonio Madonis, virtuosi di violino,¹ si rivolsero ai compatroni del Sant'Angelo chiedendone in affitto la sala per l'anno venturo. Il piccolo teatro affacciato sul Canal Grande era in una fase particolare della sua storia: dopo quarantasei anni di opera seria la multiproprietà aveva deciso di sospendere per una stagione l'attività musicale e dare spazio alla commedia.² Una parentesi isolata ma presaga di futuri sviluppi³ chiusa la quale la macchina operistica era pronta a ripartire.

I Madonis ottennero dai compatroni ciò che desideravano. Di lì a poco i nuovi impresari si misero in moto per assicurarsi i più appetibili professionisti sulla piazza. Tra le prime maestranze da contattare c'era lo scenografo:⁴ i tempi tecnici volti a offrire in autunno al pubblico veneziano «maraviglio-

* Il contratto, inedito, conservato all'Archivio di stato di Venezia (d'ora in poi ASVe) tra gli atti del notaio Francesco Maria Bonaldi con la segnatura *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n., alla data 24 gennaio 1723 *more veneto* (= 1724), è integralmente trascritto infra in *Appendice* (doc. 1).

1. Sui due fratelli Madonis: G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario in angustie a Venezia: i guai della stagione 1718-1719 al Sant'Angelo*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 263-289: 275-282; E. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes*, «Musicologica Brunensia», *Supplementum*, LIII, 2018, pp. 158-170: 163-166.

2. Cfr. C. BONLINI, *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rapresentati [...]*, Venezia, Buonarrigo, 1730 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979), p. 26.

3. Cfr. A. SCANNAPIECO, *Sant'Angelo 1747*, in ID., *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 107-134: 128.

4. Cfr. E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere* (1991), trad. it. di N. MICHELASSI, P. MORETTI e G. VIVIANI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, p. 234. Alcuni contratti seicenteschi attestano che lo scenografo a Venezia era ingaggiato almeno sei-sette mesi prima dell'inizio delle recite (cfr. B.L. GLIXON-J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 266, 269).

se comparse»⁵ raccomandavano l'ingaggio dell'inventore delle scene entro la conclusione del carnevale precedente, in modo che questi, una volta sgombrato il teatro durante la quaresima, potesse mettersi al lavoro. Si sa, ad esempio, che tra la primavera e l'estate del 1674 Domenico Mauro ottenne le chiavi del teatro di San Moisè per quattro mesi consecutivi, un periodo necessario al completamento dell'apparato scenico tutto nuovo della seconda opera in cartellone.⁶

Il 24 gennaio 1724, con oculato anticipo, i Madonis misero sotto contratto lo scenografo veronese Innocente Bellavite.⁷ Questi si impegnava a «inventare, e dipingere tutte le Sene, che occoreranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente Carnevale».⁸ Per tale incarico gli impresari gli versavano un anticipo di venti ducati, promettendo di corrispondergli rate settimanali fino al saldo della somma pattuita. Nonostante tutte le buone intenzioni le cose non andarono come sperato. Il 29 luglio dello stesso anno la «privata Scrittura» tra Bellavite e i Madonis finì tra i fascicoli del notaio Francesco Maria Bonaldi. Il perché non è difficile intuirlo.

È da tempo nota la vicenda della costituzione di una delle prime compagnie itineranti di musicisti del belpaese nel cuore dell'Europa,⁹ avvio di quel processo di disseminazione e sedimentazione che contribuì a diffondere il modello dell'opera all'italiana a tutte le latitudini del Continente.¹⁰ Pro-

5. M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, v. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122: 9.

6. Cfr. G. STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 55-82: 64.

7. Su Bellavite v., in partic., M. VIALE, *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, «Società piemontese di archeologia e di belle arti», n.s., vi-vii, 1952-1953, pp. 183-198; ID., *Bellavite (o Bellavita)*, Innocente, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. II, coll. 191-192; R. BOSSAGLIA, *Bellavite, Innocente*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970, vol. 7, pp. 620-621; M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del teatro Regio di Torino*, a cura di A. BASSO, III. *La scenografia*, Torino, Cassa di risparmio di Torino, 1980, passim; P. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite e di altri scenografi per il Teatro di Brescia (1745)*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», xxxvii / s. VI, 1985-1986, pp. 167-206; F. DAL FORNO, *L'autoritratto di Innocente Bellavite, scenografo veronese del Settecento*, «Civiltà veronese», n.s., II, 1989, 4, pp. 51-55.

8. Per il dettaglio delle clausole contrattuali si rimanda all'ultimo par. *Il contratto*.

9. Si tratta della compagnia Peruzzi-Denzio: cfr. D.E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1992; M. JONÁŠOVÁ, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda», XLV, 2008, 1-2, pp. 57-114; B. OVER, *Debts and Destiny. New Findings on Antonio Maria Peruzzi and the Origin of His Opera Touring Business*, in *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics*, a cura di B. O. e G. ZUR NIEDEN, Bielefeld, transcript, 2021, pp. 241-269.

10. Su questo fenomeno la bibliografia è in costante espansione: cfr. almeno *Musicians'*

motore dell'iniziativa fu il trentenne veneziano Antonio Maria Peruzzi,¹¹ già copista di musica e suggeritore teatrale, che dopo varie disavventure e una condanna per avvelenamento cercò il riscatto mettendo su un'attività produttiva di opere in musica in varie città della Boemia e della Sassonia a partire da Praga per un periodo di tre anni.¹² Le sue mire sono ricavabili da un contratto di società stipulato con il cugino tenore Antonio Denzio, figlio del citato Pietro Antonio, in data 6 maggio 1724.¹³ Assente dall'Italia almeno dal 1717,¹⁴ Peruzzi aveva pensato bene di affidarsi al parente esibitosi come virtuoso in svariati teatri del nord Italia al fine di reclutare personale per la sua compagnia.¹⁵ A fargli da intermediario a Venezia fu il padre Giovanni Maria Peruzzi, impresario a più riprese nell'entroterra veneto e quindi esperto del sistema produttivo locale.¹⁶

Nel documento si stabiliva che la compagnia Denzio, di diciannove elementi al massimo, avrebbe dovuto essere trasportata a Praga, provvoluta di vitto e alloggio per l'intera durata del contratto e riportata in Laguna, tutto a spese dei Peruzzi.¹⁷ La quinta clausola entrava nel dettaglio della composizione della troupe: oltre a otto cantanti, un compositore, un violinista che sapesse dirigere l'orchestra, un sarto con il doppio ruolo di suonatore di violone, un copista di musica, «un marangone teatrale» abile a disegnare e ricamare, prevedeva l'assunzione di «un pittore inventor di scene, e machinista».¹⁸ Questo incarico richiedeva un professionista di comprovata esperienza, capace non solo di ideare il progetto figurativo di quinte e fondali, ma anche – come era d'uso

Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges, a cura di G. ZUR NIEDEN e B. OVER, Bielefeld, transcript, 2016.

11. La sua petizione alla luogotenenza boema (lo *Statthaltere*) per ottenere l'autorizzazione a produrre opere italiane (per un periodo di cinque settimane) è datata 15 marzo 1724 (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 281). La madre di Antonio Denzio era Teresa Peruzzi, sorella di Giovanni Maria Peruzzi, padre di Antonio Maria (cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., p. 84).

12. Cfr. OVER, *Debts and Destiny*, cit.

13. Il documento si legge in FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 281-284.

14. Cfr. OVER, *Debts and Destiny*, cit., p. 242.

15. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 24. Antonio Denzio si era esibito a Ferrara, Brescia, Bergamo e Crema, oltre che a Venezia (San Moisè, 1715-1716; Sant'Angelo, 1717-1718; San Giovanni Grisostomo, 1719-1720; ancora Sant'Angelo, 1719-1720); cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., pp. 75-76, 80-81.

16. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 24. Giovanni Maria Peruzzi aveva agito come impresario forse a Ferrara nel carnevale 1711, poi certamente a Verona nel 1712-1713 e a Udine nel carnevale 1715 (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll., rispettivamente nn. 2722, 3238, 23104, 4614, 18859).

17. Cfr. la clausola prima del contratto (FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 282).

18. Ivi, p. 283.

tra le migliori maestranze del tempo – di realizzare dispositivi scenotecnici di alta ingegneria, capaci di ricreare la ‘barocca meraviglia’. Quel professionista fu appunto Bellavite.¹⁹

La compagnia partì da Venezia la sera del 4 luglio o la mattina del 5.²⁰ Contrariamente ai piani iniziali, la destinazione finale fu la campagna di Kuks nel nord-est della Boemia, dove il conte Franz Anton von Sporck, nuovo mecenate di Peruzzi, possedeva una amena tenuta con teatro destinata ad accogliere la migliore nobiltà locale.²¹ Non tutti i componenti della troupe partirono in coincidenza della data suddetta: come si apprende da un inedito atto notarile, il 12 luglio la prima donna Anna Maria Giusti chiamata la Romanina era ancora a Venezia.²² Quel giorno infatti si era recata dal notaio Francesco Maria Bonaldi per nominare un procuratore che curasse i suoi interessi durante la propria assenza, cosa che doveva starle particolarmente a cuore: tempo dopo, in piena tournée, avrebbe espresso il desiderio di tornare in Italia,²³ forse proprio per seguire da vicino il suo notevole volume di affari. Si viene a sapere che tra i testimoni presenti al momento della ratifica dell’atto fu convocato Antonio Denzio, mentre il procuratore designato dalla virtuosa non era altri che Antonio Madonis. E qui si infittisce la trama delle relazioni tra i soggetti implicati nell’affare praghese.

Non sappiamo se Madonis fosse stato coinvolto fin da subito nella trasferta boema,²⁴ alla quale si unì qualche tempo più avanti.²⁵ Né sappiamo se ebbe lui stesso ripensamenti sull’impegno assunto con il Sant’Angelo, essendo

19. Cfr. *ivi*, p. 29.

20. Cfr. *ivi*, p. 33.

21. Cfr. *ivi*, pp. 30–32. I cantanti arrivarono a Kuks l’11 agosto 1724, con circa un mese e mezzo di ritardo rispetto ai programmi (cfr. *ivi*, p. 33).

22. Cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n. (atti del notaio Francesco Maria Bonaldi). La Romanina, esibitasi per la prima volta con Antonio Denzio ne *La costanza combattuta in amore* al San Moisè nell’autunno 1716 (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 6771), era la cantante più blasonata della compagnia. Le sue alte quotazioni trovano riscontro nell’onorario di ottocentosessantotto *gulden* (ossia i fiorini dei paesi di lingua tedesca) all’anno accordatole per la sua tournée (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 80).

23. Come si apprende da un resoconto di Denzio alla luogotenenza boema del 20 febbraio 1725 (cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 289–291). In seguito (ante 6 maggio 1725) la cantante si sarebbe unita alla compagnia scissionista di Peruzzi alla volta di Breslavia (cfr. *ivi*, p. 321).

24. Come sostiene SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant’Angelo*, cit., p. 164. Sui rapporti di Antonio Madonis con la troupe Denzio v. anche ID., *A New Chronology*, cit., p. 376 nota 128.

25. Fu ingaggiato a Breslavia come maestro concertatore della compagnia Peruzzi, la cui prima produzione, *Orlando furioso* di Antonio Bioni su libretto di Grazio Braccioli, andò in scena il 26 maggio 1725 (cfr. W. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu [1725-1734] i jej związki z innymi ośrodkami muzycznymi*, «Italice Wratislaviensia», 2014, 5, pp. 123–146: 133).

noto che qualche mese prima aveva già inutilmente cercato di sfilarsi dagli accordi per ragioni imprecisate.²⁶ Certo è che non lasciò passare impunita la defezione di Bellavite. Pochi giorni dopo la partenza dello scenografo con la compagnia Denzio il contratto veneziano fu impugnato.²⁷ Se vi furono veri e propri risvolti giudiziari non è accertato. Per parte sua, il violinista tenne fede all'incarico assunto insieme al fratello. L'autunno seguente fece inaugurare il Sant'Angelo con *La Mariane* di Domenico Lalli, su intonazione di Tomaso Albinoni e Giovanni Porta,²⁸ mentre per il carnevale seguente mise in produzione come prima opera *Seleuco* di Zeno-Pariati e Giovanni Zuccari, con dedica non datata di «Giovambattista, & Antonio fratelli Madonis»,²⁹ e come seconda opera *Ulisse* di Lalli-Porta.³⁰ A firmare le scene fu quel Bernardo Canal, padre di Canaletto, che aveva lavorato al Sant'Angelo per diversi anni a partire dalla stagione 1709-1710.³¹ Evidentemente, ritiratosi Bellavite, si era corsi ai ripari richiamando lo scenografo di fiducia, antico conoscitore del teatro e della sua dotazione scenica. La stagione fu quindi raddrizzata in tempo.

Al di là di come andarono le cose, il contratto Madonis-Bellavite resta un documento rilevante sotto vari punti di vista. Prima di analizzarne il contenuto, occorrerà delineare almeno per sommi capi il profilo delle parti in causa.

26. Il 21 febbraio 1724 i compatroni del Sant'Angelo, tramite il loro interveniente Agostino Rosa, avevano respinto una istanza di rescissione dal contratto di affittanza del teatro da parte di Antonio e Giovan Battista Madonis: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1928, cc. 40r.-v., 21 febbraio 1723 [*more veneto*] (protocolli del notaio Francesco Biondi).

27. Lo si evince dal fatto che la scrittura contrattuale privata finì per essere fascicolata negli atti di pubblico notaio.

28. Venezia, Marino Rossetti, [1724]; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 14822.

29. *Seleuco*, Venezia, Marino Rossetti, [1724], p. 4; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 21462.

30. Venezia, Marino Rossetti, [1725?]; cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 24204.

31. L'inizio dell'attività di Canal scenografo può essere anticipato a questo biennio: in un inedito esposto alla magistratura del Mobile del 21 gennaio 1710 lo scenografo denuncia l'allora impresario Orsatto per il mancato saldo di un credito per «Mercedi, e Fatture» (ASVe, *Giudici del mobile, Domande*, b. 70, fasc. 60, n. 112). Canal si prestò di nuovo come pittore delle scene al Sant'Angelo nelle stagioni 1711-1712 (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 2772, 6814, 2905), 1714-1715 (cfr. *ivi*, n. 17486), 1715-1716 (cfr. *ivi*, n. 694), 1716-1717 (cfr. *ivi*, nn. 2892, 18378, 13049) e 1717-1718 (cfr. *ivi*, n. 24952). Nel 1725 il pittore si unì (con Madonis) alla troupe di Peruzzi a Breslavia (cfr. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu*, cit., p. 130). Su Canal scenografo: M. ANGIOLILLO, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, Roma, Guidotti, 1998, pp. 192-193; E. SELFRIDGE-FIELD, *Bernardo Canal and Antonio Vivaldi: A Brief Awakening at the Teatro Sant'Angelo*, in *Venezia città della musica (1600-1750). Stato delle ricerche e prospettive. Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 giugno 2012), http://www.vcbm.it/public/research_attachments/Venezia_citta_della_musica_-_Atti_della_giornata_di_studio_-_2012_1.pdf (ultimo accesso: 11 agosto 2021).

1. *Antonio Madonis*

Antonio (o Giovan Antonio)³² Madonis era nato a Venezia intorno al 1694.³³ Virtuoso di violino, e insieme abile suonatore di viola d'amore e corno,³⁴ apparteneva a una famiglia d'arte. Sembra che il padre Lodovico fosse a sua volta un violinista: era forse lui «il Violino Capo de Secondi» chiamato in causa al Sant'Angelo per questioni legali collegate alla stagione 1716-1717 in un documento dei Capi del Consiglio dei dieci.³⁵ Nell'orchestra di quel teatro suonarono come violinisti altri Madonis. Il fratello Giovan Battista, di una quindicina di anni più vecchio,³⁶ e di lui figlio Lodovico alias Luigi³⁷ vi operarono sicuramente nel 1718-1719,³⁸ mentre un non meglio identificato Marco vi è registrato nella stagione precedente.³⁹ Lo stesso Antonio fu in organico nel 1717-1718, quando percepiva otto lire a sera: un salario nettamente inferiore rispetto a quello del primo violino Paulo Sabadin, pagato venti lire.⁴⁰

Come era consuetudine tra i musicisti veneziani, anche i Madonis si indirizzarono alla cappella di San Marco per ottenere quel posto fisso che avrebbe consentito loro di sbarcare il lunario.⁴¹ Giovan Battista lo ottenne il 9 dicem-

32. In un protocollo notarile il violinista è appellato alternativamente con entrambe le varianti (cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, 45r), secondo un fenomeno dell'onomastica piuttosto frequente. Anche il famoso attore e capocomico Giovanni Antonio Sacco veniva chiamato più semplicemente Antonio (cfr. T. KORNEEVA, *Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballerino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento*, «Studi goldoniani», xvi / n.s. 8, 2019, pp. 65-87: 75).

33. La notizia si ricava dalla attestazione di stato libero rilasciata alla curia patriarcale di Venezia il 14 gennaio 1725 in vista del suo matrimonio con la cantante Rosaura Mazzanti (si veda la nota 49), in cui Antonio dichiarava «anni 31 in circa». Nelle sue ricerche Eleanor Selfridge-Field registra come anno di nascita il 1695 (cfr. *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163).

34. Cfr. *ivi*, p. 163.

35. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1716, c. n.n., alla data 25 febbraio 1716 *more veneto* (= 1717). L'ipotesi che si tratti del Lodovico *senior*, anziché del Lodovico *junior* figlio di Giovan Battista, è dettata da ragioni meramente anagrafiche, se è corretta la data di nascita del padre Giovan Battista (cfr. la nota seguente).

36. Era nato all'incirca nel 1681 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163).

37. Si tratta evidentemente del famoso Luigi Madonis futuro musicista di fama europea. Dunque, se le mie ipotesi sono giuste, costui non sarebbe né il fratello né il fratellastro di Antonio, bensì suo nipote, a differenza di quanto si legge nei dizionari: G. NORRIS, *Madonis, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. SADIE, London, Macmillan, 2001, vol. xi, pp. 538-539; G. FORNARI, *Madonis, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 67 (2006), pp. 164-166: 164.

38. Rivedi la nota 1.

39. Cfr. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., alla data 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

40. Cfr. *ibid.*

41. Cfr. E. SURIAN, *L'operista*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., iv. *Il sistema produttivo e le sue*

bre 1714,⁴² mentre Antonio, reduce da una precedente audizione finita male, entrò in formazione il 15 dicembre 1720.⁴³ Pare invece che Lodovico non ne facesse parte.⁴⁴ I registri marciani includono in anni successivi un certo Giuseppe Madonis,⁴⁵ la cui relazione parentale con i nostri violinisti non è meglio accertata.

Il rapporto tra Giovan Battista e Antonio fu, a quanto sembra, idilliaco, anche considerato che i due non esitarono a unirsi in affari. Il 10 luglio 1723, a pochi giorni di distanza dalla morte del padre, il maggiore dei Madonis fece recapitare al fratello una scrittura extragiudiziale con cui lo esortava a ripartirsi equamente quel poco che il genitore era riuscito a lasciar loro.⁴⁶ Nel documento Giovan Battista faceva appello alla sensibilità dell'amato Antonio affinché prendesse coscienza che, a differenza sua, teneva famiglia, e che quindi lo aspettavano maggior «Fatica, e Sudore» per «il provvedimento necessario del Vivente».⁴⁷

All'epoca Antonio era ancora celibe. Poco tempo dopo avrebbe contratto matrimonio con Rosaura Mazzanti, famoso contralto fiorentino che nella stagione teatrale da lui condotta faceva parte del cast del Sant'Angelo.⁴⁸ Le nozze furono precedute dalle attestazioni di stato libero rilasciate il 14 gennaio 1725 dai due futuri coniugi all'ufficio patriarcale,⁴⁹ come d'obbligo nei casi in cui

competenze (1987), pp. 293-345: 298-301. Sulla Cappella di San Marco: F. PASSADORE-F. ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Venezia, Fondazione Levi, 1996, to. I; *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 5-7 settembre 1994), a cura di F. PASSADORE e F. ROSSI, Venezia, Fondazione Levi, 1998.

42. Cfr. PASSADORE-ROSSI, *San Marco*, cit., p. 493. L'8 marzo 1733 Giovan Battista otteneva una promozione con un incremento sul salario di cinque ducati, mentre il 17 gennaio 1741, dopo una lunga carriera, andava in pensione sostituito da Antonio Fazzinato (cfr. *ivi*, pp. 498 e 501).

43. Cfr. *ivi*, p. 493. Antonio aveva provato a farsi assumere, senza successo, nel 1714 (cfr. G. VIO, *L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 69-111: 78 nota 31).

44. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 163.

45. Cfr. PASSADORE-ROSSI, *San Marco*, cit., pp. 501, 503, 506, 510, 513; C. MADRICARDO, «La gioia ch'adorna il diadema regale». *La Cappella ducale di San Marco dalla seconda metà del Seicento alla caduta della Serenissima*, in *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, cit., pp. 279-297: 284 nota 18.

46. Cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1917, cc. n.n., alla data (extragiudiziali del notaio Francesco Maria Bonaldi).

47. *Ibid.*

48. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 14822, 21462, 24204.

49. Cfr. Venezia, Archivio Storico del Patriarcato (d'ora in poi ASPV), *Sezione antica, Examinum matrimoniorum*, b. 180, cc. 46v.-47r. e cc. n.n.

almeno uno dei due interessati non era veneziano d'origine. Da questi inediti documenti si apprende che Antonio abitava nella parrocchia di San Raffaele e che la trentaseienne Rosaura, figlia di Valentino Mazzanti, trasferitasi in Laguna presso la parrocchia di San Samuele sei anni prima, aveva nel frattempo «girate di passaggio varie Città dell'Italia, cioè due volte in Bologna per mesi trè, à Monaco due mesi, in circa, à Genova mesi trè, à Crema mesi due per motivo di essercitare la sua professione di Musica». ⁵⁰ L'unione dei due sposi, celebrata il 18 aprile di quell'anno nella chiesa di San Giovanni Battista alla Giudecca ⁵¹ alla presenza del nobiluomo Filippo Recanati in qualità di testimone, ⁵² fu dichiarata nulla da una sentenza emessa dalla Curia apostolica di Venezia il 24 maggio 1726, ⁵³ quando Antonio si trovava a Breslavia al seguito della troupe d'opera italiana capitanata da Ludwig Wussin. ⁵⁴ Pare che ad appellarsi alla giustizia fosse stata la moglie, ⁵⁵ anche se il musicista si guardò bene dal farle opposizione: ⁵⁶ di lì a poco avrebbe felicemente sposato un'altra cantante, la veneziana Gerolama Valsecchi, anche lei in forze alla compagnia itinerante guidata da Peruzzi. ⁵⁷

50. Ivi, c. n.n. La ricostruzione delle più recenti tappe della carriera della Mazzanti collima con i dati in nostro possesso (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II, Cantanti*, p. 422, s.v. *Mazzanti Rosaura di Firenze*). La virtuosa si esibì a Bologna l'autunno 1720 al Formagliari nel *Farasmane* e l'estate 1721 al Malvezzi in *Astarto*. L'anno dopo fu a Monaco con *I veri amici* in occasione delle nozze di Carlo Alberto di Baviera e Maria Amalia d'Austria. Nella primavera del 1723 fece parte del cast de *L'amor tirannico* e di *Ormisda* presso il teatro del Falcone di Genova. Infine sul principio dell'autunno interpretò a Crema il ruolo di Ginevra ne *L'innocenza riconosciuta*.

51. Oggi non più esistente, la chiesa apparteneva all'ordine dei camaldolesi.

52. Cfr. ASPV, *Parrocchia di Santo Stefano, Parrocchia di San Samuele, Registri dei matrimoni*, b. 6, n. 788.

53. La sentenza è citata in un atto del 7 giugno 1726 ratificato dal notaio Giovanni Garzoni Paulini: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, c. 60v.

54. Wussin era subentrato a Peruzzi, il quale aveva lasciato Breslavia per Colonia sul finire del 1725 o all'inizio del 1726 (cfr. WĘGRZYN-KLISOWSKA, *Opera włoska we Wrocławiu*, cit., p. 131; OVER, *Debts and Destiny*, cit., p. 257). Da un documento notarile a suo tempo segnalato da Gastone Vio (*L'Arte dei sonadori*, cit., p. 78 nota 31) si apprende che l'8 maggio 1726 Madonis aveva nominato proprio procuratore a Venezia l'avvocato Agostino Nani suo cognato tramite il «Sig.r Christiano Federico Miller Nodaro in Breslavia»: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, cc. 45r.-46r. (protocolli del notaio Garzoni Paulini).

55. Nella documentazione si dice che la «causa di nullità di matrimonio» fu «intentata dala Sig.ra Rosana Mazzante» (ivi, c. 45r).

56. La presa d'atto della sentenza da parte di Madonis fu depositata tramite il suo rappresentante legale a Venezia nei menzionati protocolli di Garzoni Paulini: ASVe, *Notarile. Atti*, b. 3607, c. 60v.

57. Cfr. FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., pp. 332-334; SELFRIDGE-FIELD, *The Teatro Sant'Angelo*, cit., p. 164.

Per quanto noto, l'esperienza di Antonio nell'impresariato teatrale ebbe un unico precedente a Crema, dove in occasione della fiera autunnale del 1723 aveva messo in scena *L'innocenza giustificata* firmandone il libretto.⁵⁸ È probabile che quel primo rodaggio si fosse rivelato fortunato: pochi mesi dopo il novello impresario si sentiva pronto ad azzardare il passaggio dalla provincia a uno dei più importanti palcoscenici della Dominante. Le premesse per ingraziarsi i favori del pubblico c'erano tutte: la macchina del Sant'Angelo esibiva, oltre all'affermata Mazzanti, il fuoriclasse Giovanni Paita e due virtuosi di razza al debutto veneziano, Giacinta Spinola e Giovanni Carestini.⁵⁹ Nell'occasione quest'ultimo fu retribuito non solo tramite denaro sonante: in data 24 febbraio 1725 il nobiluomo Girolamo Ascanio Giustinian gli versava per tramite del procuratore Domenico Viola sessantadue lire «per affitto del palco pepian n. 20», un bene di cui il castrato era dichiarato «cessionario».⁶⁰

Durante quella stagione teatrale un unico spiacevole episodio sembrò verificarsi il 20 febbraio 1725, quando il ballerino e 'coreografo' Zuanne Gallo chiese il sequestro di palchi a carico di Madonis poiché non era riuscito a riscuoterne l'affitto.⁶¹ Non si sa come andò a finire la *querelle* giudiziaria. Resta che, se altre beghe legali non incorsero, l'impresario poteva tirare un sospiro di sollievo: sventure ben peggiori erano toccate in sorte a quanti lo avevano preceduto alla guida del Sant'Angelo.

2. *Innocente Bellavite*

Innocente Bellavite era nato a Verona il 20 dicembre 1691.⁶² Su di lui non si hanno notizie fino al 1717, quando è registrato nello *Stato d'anime* della parrocchia di Sant'Andrea nella città natale.⁶³ All'età di ventisette anni viene indicato da Bartolomeo Dal Pozzo come allievo di belle speranze di Simone Brentana:⁶⁴ un'informazione ribadita anche nei libretti d'opera veneziani che

58. Crema, Mario Carcano, 1723. La firma è del 20 settembre 1723 (p. 4).

59. Completavano il cast il castrato milanese Giovanni Raina e la veneziana Elisabetta Moro, come si apprende dai libretti delle opere di quella stagione teatrale (rivedi le note 28-30).

60. ASVe, *Ospedali e luoghi pii, Registri*, b. 1004, c. 181b, alla data.

61. Cfr. ASVe, *Giudici dell'esaminador, Interdetti*, b. 257, c. 122v.

62. Cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 175.

63. Cfr. R. BRENZONI, *Dizionario di artisti veneti: pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 34-35: 35, s.v. *Bellavite Innocente*.

64. Cfr. B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi [...]*, Verona, Giovanni Berio, 1718 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976), p. 204. Brentana, oltre che pittore, fu poeta satirico e valente musicista: cfr. P. RIGOLI, *Inediti d'archivio per Simone Brentana*, «Verona illustrata», x, 1997, pp. 87-100: 89; M. FAVILLA-R. RUGOLO, «*Con pena, e con penello*»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, «Verona illustrata», xxii, 2009, pp. 41-51.

portano il suo nome,⁶⁵ a dimostrazione di come l'alunnato con il pittore veronese rappresentasse per lui un valido biglietto da visita. Brentana non fu il suo unico maestro: per dichiarazione dello stesso Bellavite si apprende che si era formato nella bottega di Alessandro Mauro.⁶⁶

L'informazione, rilevante da più punti di vista, proviene dal curriculum autografo che lo scenografo aveva presentato sul principio del 1745 ai responsabili della fabbrica del nuovo Teatro di Brescia per ottenere l'incarico di pitturarne sala, soffitto e scene.⁶⁷ Un documento della cui attendibilità è lecito dubitare, vista l'evidente finalità autopromozionale, ma che alla prova dei fatti si rivela sufficientemente veritiero per aiutarci a ricostruire le tappe principali della carriera teatrale del pittore tra il 1719 e il 1745.⁶⁸

Nel documento lo scrivente non fa allusione al maestro Brentana bensì al solo Mauro. All'epoca la fama del defunto architetto-scenografo era consolidata in Italia e in Europa. Dichiararsi discepolo di uno dei massimi esponenti della celebre dinastia veneziana significava esibire la propria appartenenza ai ranghi di una delle più importanti scuole della scenografia italiana, fiore all'occhiello del professionismo lagunare alternativo alla grande tradizione emiliana dei Bibiena. Di tale alunnato non abbiamo le prove; mentre è documentato che Bellavite lavorò con Giuseppe Mauro *quondam* Gasparo, cugino di Alessandro:

65. Cfr. *Teodorico*, Venezia, Marino Rossetti, 1720, p. 10; *Lucio Papirio dittatore*, Venezia, Marino Rossetti, 1721, p. 8.

66. «Nel anno 1719. Dovendo andare à Dresda con il Sgr. Alessandro Mauro fù mio maestro, ora defonto, fui richiesto dal Sgr. Vincenzo Grimani per il suo Teatro di San Gio: Grisostomo, mi fermai a Venetia et feci le Senne nel suo Teatro» (per questo doc. di Bellavite v. la nota seguente). Su Alessandro Mauro cfr. almeno: E. POVOLEDO, *Mauro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VII (1960), coll. 310-321: 314-316; L. CASELLATO, *Mauri (Mauro)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 72 (2009), pp. 357-361; S. KONWITSCHNY, *Alessandro Mauro: ein venezianischer Theater- und Festdekorateur des Spätbarock (tätig um 1694-1736)*, tesi di dottorato, Freien Universität Berlin, Dipartimento di storia e studi culturali, 2014, tutor: prof. Christiane Salge; G. STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293; A. AMBROSIANO, *I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione*, «Studi vivaldiani», 2018, 18, pp. 3-39: 20-22, 31-36.

67. Il documento è conservato a Verona, Archivio di stato (d'ora in poi ASVT), *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. n.n. (*Fabbrica del Teatro di Brescia*), cc. n.n., ed è stato trascritto da RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., pp. 178 ss. Nella documentazione presentata da Bellavite c'era anche una lettera di raccomandazione a suo favore firmata dai pittori Giuseppe Nogari e Pietro Longhi (cfr. *ibid.*).

68. Cfr. *ivi*, p. 178. Il curriculum contribuisce a smentire ad es. l'errore storiografico secondo cui nel 1720 Bellavite avrebbe operato come scenografo a Copenaghen, cosa che avvenne una trentina di anni più tardi (cfr. *ivi*, pp. 179, 186-187).

la coppia di scenografi è registrata nei libretti delle opere allestite al San Giovanni Grisostomo nella stagione 1720-1721.⁶⁹ In particolare, per il *Lucio Papirio dittatore*, l'artista veronese aveva realizzato una *suite* di otto bozzetti scenografici firmati e annotati, già appartenenti alla collezione di Ludovico Pogliaghi.⁷⁰

Stando alla testimonianza di Bellavite, il giovane scenografo avrebbe dovuto seguire a Dresda nel 1719 il maestro Mauro⁷¹ ma l'incarico al San Giovanni Grisostomo affidatogli da Vincenzo Grimani lo aveva dissuaso.⁷² Se la notizia è vera, si può ipotizzare che il giovane scenografo avesse collaborato con i Mauro anche prima, sempre sulle tavole del teatro Grimani, lavorando come apprendista alle stagioni d'opera che i due cugini avevano diretto nel doppio ruolo di impresari e scenografi.⁷³ La qual ipotesi spiegherebbe l'importante ruolo di responsabilità assunto poi al San Giovanni Grisostomo come pittore di scene ufficiale al fianco di Giuseppe Mauro.

Intanto le quotazioni di Bellavite erano in rapida ascesa. Per lo stesso carnevale 1720-1721 il pittore era stato chiamato a Torino, insieme ad altri professionisti di area lagunare, per mettere in scena al teatro di Vittorio Amedeo terzo principe di Carignano il *Venceslao* di Apostolo Zeno, vecchio successo del San Giovanni Grisostomo rilanciato con le note di Giuseppe Boniventi.⁷⁴

69. Ossia nel *Teodorico* in autunno (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., n. 23032) e in *Lucio Papirio dittatore* nel carnevale (cfr. ivi, n. 14472). Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 356.

70. Cfr. VIALE, *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite*, cit. Per la precisione, due disegni sono certamente riferibili al *Lucio Papirio*, tre sono collegabili all'opera, mentre di attribuzione incerta sono gli altri tre bozzetti (cfr. ivi, pp. 184-185). Purtroppo quei disegni non sono più rintracciabili (cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 174).

71. A Dresda Alessandro Mauro soggiornò dal 1717 al febbraio 1720. Tra il 1718 e il 1719 realizzò l'Opernhaus am Zwinger sul cui palcoscenico nel settembre 1719, a conclusione dei festeggiamenti per le nozze tra il principe ereditario di Sassonia Federico Augusto e Maria Giuseppina d'Austria, allestì le scenografie della *Teofane* di Stefano Benedetto Pallavicino e Antonio Lotti. Cfr. *Eine gute Figur machen: Kostüm und Festa in Dresdner Hof*, catalogo della mostra a cura di C. SCHNITZER e P. HÖLSCHER (Dresda, 10 settembre-3 dicembre 2000), Dresden, Verlag der Kunst, 2000, p. 274; KONWITSCHNY, *Alessandro Mauro*, cit., pp. 31-32. Sui festeggiamenti nuziali: ANGIOLILLO, *Lo spettacolo barocco a Venezia*, cit., pp. 161-166; M. WALTER, *Musik und Fest: Die Dresdener Fürstenhochzeit von 1719*, «Händel-Jahrbuch», LVIII, 2012, pp. 445-459.

72. Rivedi la nota 66.

73. I due Mauro lavorarono per i Grimani fin dalla stagione 1713-1714, quando la loro firma di scenografi compare nel libretto *Semiramide* di Francesco Silvani, musica di Carlo Francesco Pollarolo (Venezia, Marino Rossetti, 1714, p. 8).

74. *Venceslao* debuttò a Torino il 26 dicembre 1720. Il teatro del principe di Carignano, attivo già dal 1707, sostituiva il Regio, all'epoca fuori uso perché malandato (cfr. A. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico regime*, Lucca, LIM, 2016, to. I, pp. 433-434, 436-437). Il primo *Venceslao*, musicato da Carlo Francesco Pollarolo, era andato in scena a Venezia a partire dal 7 febbraio 1703 (cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 256-257).

Il prestito dello scenografo da parte dei Grimani conferma i rapporti di lungo corso tra la potente famiglia veneziana e la corte sabauda,⁷⁵ cui l'opera fu dedicata nella persona del principe ereditario Carlo Emanuele. Evidentemente il lavoro di Bellavite soddisfece le aspettative, se il carnevale successivo fu riconfermato al Carignano per realizzare le scenografie de *L'innocenza difesa*, adattamento su intonazione di Andrea Stefano Fiorè di quell'*Innocenza giustificata* allestita per la prima volta il 26 dicembre 1698 al veneziano San Luca su versi originali di Francesco Silvani.⁷⁶

La consacrazione definitiva di Bellavite avvenne qualche mese più tardi, sempre a Torino, in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra il futuro Carlo Emanuele III e Anna Cristina Ludovica del Palatinato-Sulzbach, celebrate il 15 marzo 1722 nella Cattedrale di Vercelli.⁷⁷ Come asserito nel suo curriculum, lo scenografo avrebbe realizzato una «gran Machina» per l'ingresso della principessa alla porta di Po, guadagnandosi un ruolo di rilievo negli apparati effimeri di tipo spettacolare messi a punto dal 'regista' Filippo Juvarra.⁷⁸ Inoltre è documentato che fu Bellavite a ideare le scene per *Semiramide* di Ippolito Zanelli-Giuseppe Maria Orlandini e *Il Ricimero* di Pietro Pariati-Apostolo Zeno, su presunta musica di Fiorè, entrambe produzioni del Carignano.⁷⁹ Allestiti cui prese parte anche il citato Antonio Denzio, futuro impresario a Praga, che dunque nel biennio torinese⁸⁰ ebbe modo di apprezzare da vicino e in più occasioni le doti dello scenografo.

Seguendo ancora le indicazioni curriculari, si apprende che nel 1723 Bellavite fu «chiamato à Bergamo per dipingere le Sene in tempo di fiera», mentre «nel detto anno» fu incaricato delle «decorazioni» nel «novo Teatro» di Cre-

75. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 16 ss.

76. Cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 436-437, 449-450; e v. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 97. L'opera esordì a Torino il 26 dicembre 1721. Per la 'prima' veneziana: SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 233.

77. Cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., p. 451.

78. «Nel Anno 1721. Fui chiamato a Torino per il Teatro del Principe di Carignano et servij quella Nobiltà. Pos[c]ia servij Madama Reale per la gran Machina fatta da me nel prospeto della Strada di Pò, in occasione del Ingreso della principesa Sposa prima del Re presente» (ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.). Sulla 'regia' di Juvarra: VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 98 ss.; BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 452 ss.

79. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., pp. 497-498; BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., pp. 453-455. Entrambe le opere andarono in scena nella primavera del 1722. *Il Ricimero* fu allestito per qualche sera in anteprima, nell'ambito dei grandi festeggiamenti nuziali, presso il teatrino del Rondò appositamente rinnovato da Juvarra. Per quelle recite le scene furono affidate non a Bellavite bensì all'inventiva dell'architetto messinese.

80. Cfr. JONÁŠOVÁ, *I Denzio*, cit., p. 80. Antonio Denzio aveva fatto parte anche del cast dei citati *Venceslao* e *L'innocenza difesa*, impresario Santo Burigotti (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 24462 e 13301).

ma tenuto dalla nobiltà locale, sempre «in tempo di fiera».⁸¹ In entrambi i casi lo spettacolo di riferimento è *L'innocenza giustificata*, allestita nelle due città lombarde rispettivamente ad agosto e a novembre.⁸² Anche se il nome dello scenografo è assente dai libretti, la collaborazione di Bellavite in entrambe le circostanze può essere ritenuta non solo plausibile, ma del tutto nodale per comprendere i futuri sviluppi della sua carriera. È infatti verosimile che l'orchestratore della produzione bergamasca, quel Santo Burigotti librettista già impresario dei torinesi *Venceslao* e *L'innocenza difesa*,⁸³ avesse voluto accanto a sé lo scenografo con cui aveva lavorato in precedenza. Ed è indicativo che le sorti dell'opera sulla piazza cremasca fossero affidate all'impresario Antonio Madonis. Sua, come anticipato, la firma del libretto per i tipi di Mario Carcano datata 20 settembre 1723. Fu forse quella l'occasione in cui le strade del violinista e dello scenografo si incrociarono per la prima volta. La loro cooperazione dové rivelarsi fruttuosa, visto che poco tempo dopo Madonis assunse Bellavite come scenografo al Sant'Angelo.

Bergamo e Crema furono anche un utile laboratorio in cui rodare la sinergia dei futuri protagonisti della stagione di Sporck. Di quelle produzioni non fece parte soltanto Antonio Denzio, voluto anch'egli da Burigotti e forse veramente di queste trasferte lombarde. Nel cast militarono anche Anna Maria Giusti e Felice Novelli,⁸⁴ pronti entrambi a fare i bagagli quando, di lì a pochi mesi, furono chiamati a Praga al servizio della compagnia guidata da Peruzzi.

Curiosamente nel suo curriculum Bellavite si dimentica di un'altra commissione preminente di questo periodo. Si sa che nell'ottobre del 1722 lo scenografo era rientrato a Verona dove era stato contattato dagli impresari del teatrino sulla via Nova per valutare alcune scene cedute loro dagli accademici Filarmonici.⁸⁵ Quel che la critica ancora oggi trascura è che poco tempo dopo ricevè da Gaetano Bevilacqua, uno dei quattro fabbricieri del teatro Filarmonico, l'incarico di dipingere proscenio, soffitto, palchetti e orchestra del famoso teatro progettato da Francesco Bibiena destinato a essere inaugurato

81. ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.

82. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., nn. 13321 e 13322.

83. In società con Emanuele Pitoye (cfr. BASSO, *L'Eridano e la Dora festeggianti*, cit., p. 449). Il libretto dell'*Innocenza giustificata* (Bergamo, Fratelli Rossi, 1723) contiene una dedica firmata da Burigotti in data 20 agosto 1723 (p. 4). L'impresario, come Antonio Madonis, avrebbe fatto parte della compagnia d'opera italiana a Breslavia.

84. Il cast è registrato nei libretti delle rispettive opere.

85. Cfr. RIGOLI, *Lettere di Innocente Bellavite*, cit., p. 180. Su questo teatro cfr. ID., *Tre teatri per musica a Verona nella prima metà del Settecento: cronologie e documenti*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, XXXIII, 1981-1982, pp. 239-285: 268-277.

poco meno di una decina di anni più tardi.⁸⁶ Il contratto con Bellavite, siglato l'8 gennaio 1723, prevedeva un compenso di duecentocinquanta ducati da sei lire e quattro soldi per eseguire le operazioni di pittura, più «lire duecentotré per ottanta due Mazi d'oro Augusta à lire due il Mazo, et spese di Cera Trementina Zeo, Bonbaso servite per indorare il detto Teatro compresovi nella detta somma il Calo di lire dieci per valute calanti d'oro hauta in pagamento il Tutto Summa L. 1753».⁸⁷ La decorazione in «oro d'Augusta» approntata dal giovane quadraturista è apprezzabile grazie a un particolare del soffitto a campana riprodotto in un noto disegno di Giuseppe Chamant al Cooper Hewitt Museum di New York (post 1724).⁸⁸ Analogamente una testimonianza dei motivi ornamentali che connotavano l'interno del teatro la offre un altrettanto celebre acquerello eseguito dal Bibiena e dallo stesso Charmant durante una prova de *La fida ninfa* di Scipione Maffei su musica di Giuseppe Maria Orlandini e poi di Vivaldi (1729 ca.).⁸⁹

La taciuta esperienza veronese lasciava il passo a un'esperienza decisiva, quella sopra ricordata in terra boema, destinata a protrarsi a lungo:

Nel Anno [17]24: Fui chiamato in Boemia dal Sgr. Co: di Sporch per erigergli un Teatro novo nella sua Vilegiatura e Bagni di Kuskuspad. Nel Anno [17]25 - fui chia-

86. Cfr. P. RIGOLI, *Tre nuovi documenti sul primo teatro Filarmonico*, «Civiltà veronese», n.s., 1990, 7-8, pp. 9-22, ora in ID., *Scritti sull'accademia Filarmonica e il suo teatro*, a cura di M. MAGNABOSCO e L. OCH, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013, pp. 77-81. Sul Filarmonico cfr. almeno: *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro* (1982), ristampa e aggiornamenti a cura di M. MAGNABOSCO e M. MATERASSI, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, II. *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1985, pp. 66-84.

87. RIGOLI, *Tre nuovi documenti*, cit., p. 81. I lavori furono felicemente conclusi entro il 21 maggio dello stesso anno.

88. Cfr. N. ZANOLLI GEMI, *Considerazioni sulla genesi del teatro Filarmonico*, in *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 39-60; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 69, 71, 74, 83. Il particolare del soffitto già decorato, raffigurato insieme allo spaccato longitudinale della sala e al prospetto del boccascena, accrediterebbe a mio avviso la datazione post 1724, anziché al 1715 come altrimenti ipotizzato (cfr. *ivi*, p. 74). Rimando tuttavia ad altra sede eventuali future indagini sulla questione.

89. Cfr. M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *Le scene della 'Fida ninfa': Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano europeo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 18-21 settembre 1978), a cura di F. DEGRADA, Firenze, Olschki, 1980, pp. 235-252; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 72-74. Il disegno, conservato alla Royal Library di Windsor Castle, riproduce quella che doveva essere l'opera inaugurale del teatro, poi affidata alle note di Vivaldi. Un cronista veronese elogiò i «palchi maestrevolmente disposti e da eccellente dipintore nobilmente adornati» (P. RIGOLI, *Il teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in *L'accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, cit., pp. 129-205: 137).

mato à Praga Capitale della Boemia per il Carnevale ove rimanei quatro anni servendo quella Nobiltà, cioè il Co: de Gailax, il Co: Hischin, Martiniz, Pacta, et molti altri.⁹⁰

Si apprende da queste righe che a Kuks Bellavite non si sarebbe limitato a lavorare come scenografo per la compagnia Peruzzi-Denzio, ma avrebbe anche operato al soldo del conte Sporck come architetto, ricostruendo *ex novo* (o forse più semplicemente ristrutturando) il suo teatrino privato.

Al di là di quella commissione imprevista, per il rampante scenografo l'occasione di Praga era troppa ghiotta per lasciarsela sfuggire. Nuove opportunità si stagliavano all'orizzonte, così come le lusinghiere promesse di un salario consistente (di poco inferiore a quello del primo uomo della compagnia, decisamente al di sopra di quello del compositore Antonio Bioni),⁹¹ forse migliorato dopo attenta trattativa per convincerlo a rescindere il contratto con il Sant'Angelo. È presumibile, vista l'offerta, che Bellavite non ci avesse pensato troppo prima di abbandonare Venezia. Né lo spauracchio delle beghe legali bastò a dissuaderlo: era in ballo un luminoso futuro professionale.

3. Il contratto

Vale la pena, arrivati a questo punto, esaminare più da vicino il documento oggetto di questo contributo, tanto più interessante in quanto è tra i rari esemplari a noi giunti di contratto tra scenografo e impresario nella Venezia del primo Settecento.⁹² Controfirmata privatamente dalle parti il 24 gennaio 1723 *more veneto* (quindi 1724), la carta di convenzione contemplava cinque clausole, più un'appendice con l'inventario delle «robbe» e relativa indicazione numerica (purtroppo non compilata). Analizziamo il testo passo per passo:

Con la presente privata Scrittura, quale vogliono le parti, che debba haver forza, e vigore come se fatta fosse per mano di pub[blic]o Notaro di questa Città; si dichiara, come il S.g: Antonio Madonis Impresario del Teatro di S: Angello acorda, e stabilisse il S.g: Innocente Bellavite per inventare, e dipingere tutte le Sene, che occorranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente

90. ASVr, *Bevilacqua di San Michele alla Porta*, b. 86, fasc. cit.

91. Bellavite ottenne cinquecentoquattro *gulden*, mentre Bioni ne percepì trecentosettantadue (sulla condizione svantaggiata dei compositori a questa altezza cronologica: F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera*, cit., vol. iv, pp. 1-75: 54 e nota 134). Il più pagato tra i cantanti maschi fu Paolo Vida (cinquecentocinquanotto *gulden*), mentre la prima donna Giusti si aggiudicò il compenso di gran lunga maggiore (rivedi nota 22). Su questi emolumenti: FREEMAN, *The Opera Theater*, cit., p. 80.

92. Cfr. *Notarile. Atti*, b. 1912, cit. Il contratto è trascritto integralmente in *Appendice*.

Carnevale 1724: M[ore] V[eneto] nel Teatro di S. Angelo dà lui cond[ot]to con li patti e modi inf[rascrit]ti.

Peccato che non si dica quante scene Bellavite avrebbe dovuto «inventare, e dipingere» per la stagione di ingaggio. Quell'«occoreranno» fa pensare non solo al numero delle mutazioni previste dalle singole produzioni, ma all'attenta valutazione dell'opportunità di creare scene tutte nuove⁹³ (che costavano)⁹⁴ a fronte di una dotazione teatrale da recuperare e servire tramite mirati, sapienti aggiustamenti.⁹⁵ Le scene fatte di sana pianta erano tutt'altro che frequenti,⁹⁶ specie in un teatro impresariale con pochi mezzi qual era il Sant'Angelo, e conveniva il più possibile operare con quello che c'era,⁹⁷ contando sull'abilità del pittore-acconciatore e sulla reiterazione di soggetti scenografici generici del tutto convenzionali (l'atrio di palazzo, il giardino, la prigione, il porto e così via).⁹⁸

Primo il S.g: Bellavite sud[det]to si obliga di inventare, e dipingere le Senne, che occoreranno nel detto Teatro di S. Angelo, et per quelle proveder Tavole per sporti, Chioderia, Broche, Marangoni, colori, e pit[t]ori necessarij alla perfetione d'esse; et perciò li resta acordato dal S.g: Ant.o Madonis sud[det]to Ducati venti [?] <disdoto> corenti da lire sei e soldi quatro per ducato per cadauna Senna lungha, e corta; giusto

93. In un contratto veneziano del 22 gennaio 1752 reso noto di recente si prevede che «il Scenario doverà esser fatto ogn'anno con dodici scene nuove almeno» (S. BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo*, «Drammaturgia», xvii / n.s. 7, 2020, pp. 103-158: 150).

94. Le «maravigliose comparse» [...] spesso incidevano fortemente in senso negativo su bilanci già percolanti» (VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9).

95. Sul concetto di 'dotazione' v. in partic. la relativa voce di E. POVOLEDO nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IV (1957), coll. 911-912, nonché VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 9. Beth e Jonathan Glixon hanno messo in discussione l'impiego della dotazione almeno per i decenni centrali del Seicento (*Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 273-276), ma la loro tesi non convince. Basti considerare che quello del 'riuso' è un capitolo che attraversa l'intera storia del teatro e che investe anche lo spettacolo di corte in Italia e in Europa tra Cinque e Settecento (cfr. e.g. S. MAMONE, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 69-83, ora riproposte in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese [XV-XVII secolo]*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 149-168; S. MAZZONI, «Qualche presa di Farinello». *Carlo Broschi in Spagna*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 83-165: 120-121).

96. Cfr. MURARO-POVOLEDO, *Le scene della 'Fida ninfa'*, cit., p. 245.

97. Nel contratto del 6 giugno 1660 per realizzare le scene al teatro dei Santi Giovanni e Paolo, Ippolito Mazzarini firmava la clausola che lo obbligava «d'andar con ogni risparmio, ponendo in opera quelle cose che saranno nel teatro» (GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., p. 269 e nota 75).

98. Cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 6.

alli Senarij, che di volta, in volta li saranno consegnati dal sud[dett]o S.g: Madonis, quale si obliga, mesi due avanti anderà in sena l'opera consegnarli, acciò non habbia à risentire aggravio il detto S.g: Bellavite per la mancanza del tempo.

Si ignora quanto Bellavite avrebbe ricevuto complessivamente per il suo lavoro. Il documento dice soltanto quanto gli sarebbe stato corrisposto per ogni scena, vale a dire diciotto («disdoto») ducati correnti.⁹⁹ Da quella somma avrebbe dovuto detrarre le spese per materiali, attrezzeria e maestranze, come d'uso nella tradizione teatrale veneziana fin dalla metà del secolo precedente.¹⁰⁰ In particolare, erano a suo carico le tavole di legno occorrenti per gli «sporti», ossia gli elementi aggettanti usati per mascherare, nelle scene d'interno, i punti di sutura tra i telari del soffitto e quelli laterali;¹⁰¹ chiodi di varie dimensioni, tra cui bullette a testa grossa (le «broche») ideali per fissare sui telai carta, tappezzerie, tele, compensati e altri materiali dipinti;¹⁰² nonché i colori necessari alla tinteggiatura degli elementi scenici.

A disposizione di Bellavite erano i materiali di dotazione del teatro elencati in calce al contratto, mentre gravavano su di lui le paghe dei falegnami («ma-

99. Difficile valutare l'entità del compenso. Eventuali confronti con altri teatri dovrebbero tener conto della differente complessità delle scene in rapporto all'ampiezza dei rispettivi palcoscenici. Si riporti, a titolo di esempio, il caso delle scenografie di Giovanni Battista Olivieri al Tordinona a Roma (1737): quattro scene tutte nuove furono stimate settantatré scudi romani, mentre otto scene parzialmente rifatte o riaggiustate ne valevano ottantotto (cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 39).

100. Si vedano e.g. le clausole dei contratti dell'impresario Marco Faustini con il pittore di scene Gasparo Beccari e il macchinista Francesco Santurini figlio di Stefano per la stagione 1658-1659 al San Cassiano (cfr. GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 268-269). Nei contratti veneziani più precoci quelle spese erano a carico dell'impresario, fatta eccezione per i colori (cfr. ivi, pp. 260, 263).

101. Cfr. M.T. MURARO, *Teatro, scena, messinscena, il lessico degli addetti ai lavori*, in *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. BIGGI, con una premessa di P. PETROBELLI e M. VIALE FERRERO, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 135-143: 137. Di «sporti» parla Nicolò Sabbatini nel suo celebre trattato *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638), d'ora in avanti cit. dall'ediz. a cura di E. POVOLEDO (con aggiunti documenti inediti e disegni originali), Roma, Carlo Bestetti, 1955, p. 22. Si segnala anche l'ediz. a cura di Grazia Biorci liberamente consultabile on line: <https://macchineteatro.ircres.cnr.it/index.php/component/flippingbook/book> (ultimo accesso: 6 agosto 2021). Per l'utilizzo del termine in area bolognese, si veda il contributo di Lorena Vallieri in questo stesso volume (pp. 369-434: 376 nota 35).

102. Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano* (1829), Venezia, Cecchini, 1867³, p. 100 (s.v. broca). 'Imbroccare' è il termine tecnico usato sia da Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, cit., p. 20), sia da Fabrizio Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, in *Scenotecnica barocca. 'Costruzione de' teatri e machine teatrali' di Fabrizio Carini Motta [1688] e 'Pratica delle machine de' teatri' di Romano Carapечchia [1689-91]*, saggio introduttivo di E. TAMBURINI, Roma, E & A editori associati, 1994, p. 86).

rangoni) e dei pittori che avrebbero dovuto coadiuvarlo nella messa in pratica dei suoi bozzetti di lavoro,¹⁰³ comprese le operazioni di armatura e fortizzazione dei telari e di piantazione di tutti gli elementi scenici nell'area del palco.¹⁰⁴ Non si conosce il numero di questi collaboratori né sappiamo quanto fossero pagati. Quando, nel febbraio 1739, Bellavite fu ingaggiato per fare le scenografie di *Achille in Sciro* e *Adriano in Siria* nel teatro del palazzo di San Giovanni a Torino, portò con sé «tre Giovani» per aiutarlo a «disegnare, e dipingere, i due Scenarj»,¹⁰⁵ mentre per la stagione 1741-1742 presso il teatro Regio della stessa capitale sabauda si presentò con nove lavoranti tra quadraturisti, decoratori generici, figuristi e pittori di paesaggio.¹⁰⁶

Il compenso esborsato da Madonis a Bellavite sarebbe stato identico per le scene lunghe come per le corte:¹⁰⁷ ciò nonostante queste ultime comportassero, almeno sulla carta, un carico di lavoro minore. Sappiamo che il palcoscenico poco profondo del Sant'Angelo era predisposto con cinque coppie di telari obliqui rispetto alla linea del proscenio.¹⁰⁸ Come dimostra un noto disegno dell'architetto svedese Nicodemus Tessin (1688), tra la terza e la quarta coppia correva un taglio parallelo alla linea di proscenio in cui si inseriva una sorta di 'fondalino' che concludeva le scene corte.¹⁰⁹ Dunque, le scene lunghe richiedevano allo scenografo e alla sua squadra la realizzazione di altri quat-

103. Gli emolumenti di collaboratori e garzoni erano proporzionali alla qualità del singolo lavorante e alla quantità e alla tipologia del lavoro richiesto. Nella citata stagione 1741-1742 al Regio di Torino il noto figurista Bernardino Galliari ottenne la ragguardevole somma di oltre seicentoventinove lire piemontesi (corrispondenti a circa la metà di quelle veneziane) per centodiciannove giornate lavorative, là dove lo scenografo titolare Bellavite ne conseguì mille per centoventiquattro giornate (cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 517).

104. Cfr. E. POVOLEDO, *Scenografo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII (1961), coll. 1612-613: 1612.

105. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 510 per il documento e relativo commento della studiosa alle pp. 128-129.

106. Cfr. *ivi*, pp. 156-157, 517-518.

107. Di solito le scene corte non oltrepassavano la terza coppia di telari. Su questa differenziazione: E. POVOLEDO, *Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano*, in *La scenografia barocca. Atti del XXIV congresso C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979)*, a cura di A. SCHNAPPER, Bologna, Clueb, 1982, pp. 5-17: 10-11, 15.

108. Lo attesta lo schizzo della pianta del palcoscenico a firma di Nicodemus Tessin (1688): cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. II. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali* (1996), pp. 16 e 57 (da qui sono tratti tutti i riferimenti, in traduzione italiana, al *Diario* dell'architetto svedese). Per la trascrizione completa dell'originale: NICODEMUS TESSIN THE YOUNGER, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002.

109. V. nota precedente.

tro telari rispetto a quelle corte, oltre alla predisposizione di ulteriori elementi scenici che la maggiore profondità del palco esigeva.

Scene corte e lunghe dovevano essere realizzate conformemente agli 'scenari', termine che in questa accezione equivaleva all'elenco delle mutazioni sceniche previste dal libretto. A consegnarlo a Bellavite sarebbe stato lo stesso Madonis, fatto che adombra l'ingerenza dell'impresario sul lavoro del librettista, come denunciato pochi anni prima con il consueto sarcasmo da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda* («ricorderà il poeta moderno, prima di compor l'opera, una nota distinta dall'impresario della quantità e qualità delle scene ch'esso impresario desidera, [...] avvertendo [...] d'intendersi bene con gl'operatori [...] perché abbiano commodi di preparar ogni cosa»)¹¹⁰

Da contratto, la lista completa degli ambienti da ricostruire sarebbe dovuta pervenire nelle mani di Bellavite due mesi avanti l'inizio delle recite: un periodo, a quanto pare, ritenuto più che sufficiente. Del resto, il lavoro dello scenografo iniziava ben prima di allora, via via che l'impresario era in grado di fornirgli il materiale elaborato dal poeta, compreso «l'argomento del dramma» e «il numero e la durata approssimativa delle azioni».¹¹¹ Inoltre c'era da predisporre la cucitura e l'imprimitura delle tele, la rifinitura delle parti in legno e tutto l'occorrente per il funzionamento dell'apparato scenotecnico e illuminotecnico.¹¹² Né si dimentichi che l'opera era un prodotto collettivo la cui realizzazione era soggetta a modifiche e aggiustamenti continui, anche a recite iniziate, e il cui collaudo avveniva a ridosso del debutto.¹¹³

Secondo Chiaramente espresso, et acordato dà ambe le parti, che se nelle ultime Sene nelle quali vi ocoressero trasparenti, dorature, inargentature; veli, ò cose movibbili à guisa di machine ò altro, come pure Tronni, sasi, Tavolini, Cadreghe, ò cari Trionfanti, del tutto sarà fatta dal sud[det]to S.g: Bellavite Poliza à parte da doverli esser beneficata dall sudetto S.g: Antonio; Intendendosi sempre non compresa in dette cose la fat[t]ura del dipingente.

Che nei finali d'opera fosse richiesto un *surplus* di accorgimenti scenotecnici è facilmente comprensibile per chiunque si occupi anche minimamente di spettacolo. Nel *Teatro alla moda* l'uso di «porre ogni studio» nell'«ultima decorazione» veniva ricondotto alla consuetudine veneziana di far entrare gratis

110. B. MARCELLO, *Il teatro alla moda* [1720], a cura di M. GEREMIA, Treviso, Diastema, 2015, pp. 10-11.

111. POVOLEDO, *Spazio scenico*, cit., p. 9.

112. Cfr. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, cit., p. 79.

113. Musica e scene venivano messe insieme soltanto durante la prova generale (cfr. *ivi*, pp. 79-80).

il pubblico in teatro nella parte conclusiva della recita, così che lo scenografo faceva sfoggio della propria inventiva offrendo in pasto alla «moltitudine» un esubero di ingegni ed effetti speciali.¹¹⁴ Nel contratto si citano *in primis* i «trasparenti», ossia quegli elementi scenici fatti di stoffa, tela sottilissima, garza, carta semitrasparente o altro, spesso dotati di applicazioni dipinte, che sovrapposti alla scena generavano suadenti chiaroscuri e suggestivi effetti ottico-illusionistici.¹¹⁵ I giochi luministici dei trasparenti venivano moltiplicati dalla rifrangenza della luce sulle superfici dorate e argentate delle quali risulta qui richiesto espressamente un supplemento; mentre le «machine» e i «cari Trionfanti» di eredità seicentesca,¹¹⁶ insieme a un buon numero di troni, sedie, tavolini e altri accessori, avrebbero aggiunto sfarzo al tripudio del consueto lieto fine.

Terzo si obliga parimente il sud[det]to S.g: Antonio Madonis di pagarli pontualmente prima di principiare à disegnare, e lavorare nelle Senne sud[det]te, ducati venti anticipati, come pure ogni sabbato à venire ducati dieci pure dà sei e quatro, come sopra; e tutto à conto della summa dell'importar del Senario di quel Opera, che anderà allestendo, et alestita l'opera e fatta la sesta Recita li doverà contare il saldo delle dette sene fatte; et così d'opera in opera et ciò per pat[t]o espresso.

La consuetudine, invalsa a Venezia fin dalla metà del Seicento,¹¹⁷ di pagare lo scenografo a rate a partire da un acconto iniziale («ducato venti anticipati») era legata non solo a ragioni economiche. Il «saldo delle [...] sene fatte» sarebbe avvenuto dopo «la sesta Recita» di ogni opera, ossia quando si era sicuri che l'apparato scenico non avesse più bisogno di aggiustamenti e che il funzionamento dei meccanismi ingegneristici potesse fare a meno della supervisione del suo inventore.

Il sistema di pagamento dilazionato per lo scenografo è documentato al Sant'Angelo anche nella stagione 1717-1718, quando al principiare delle recite della seconda opera di carnevale il cassiere dei Capi del Consiglio dei dieci

114. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, cit., p. 53.

115. Cfr. E. POVOLEDO, *Cenno storico della voce Trasparente*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. IX (1962), coll. 1095-96.

116. È noto che a quest'altezza cronologica le macchine avevano perso la loro centralità, anche se non erano scomparse del tutto (cfr. E. POVOLEDO, *Scenotecnica*, ivi, vol. VIII [1954], col. 1615). Gli ingegneri erano chiamati in causa nei momenti di massima spettacolarizzazione, come appunto nei finali. Per un'utile scheda sulle macchine teatrali: M. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e i fini da conseguire*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, a cura di M. LÜTOLF, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1995, pp. 55-77: 63-65.

117. Cfr. e.g. il contratto tra l'impresario musicista Francesco Cavalli e il pittore di scene Tasio Zancarli al San Cassiano, datato settembre 1641 (GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 259-260).

registrava sotto il nome di «Bernardo Canal pitor» un «restante credito de ducati 80 per le Scene, ducati 15 la prima sera e ducati 5 tutte le altre recite sino all'estintione de ducati 80».¹¹⁸

Quarto si obliga in oltre detto Bellavite di illuminare la Sena del detto Teatro, Porta, Andi, Caselo de Biglieti, e Baloni, come pure tener gli Operarij al bisogno per le mutationi delle Sene per il prezo di lire cinquanta per cadauna recita, da doverli esser pagate dal sud[det]to S.g: Antonio di sera in sera, et giusto al uso de' Teatri di questa Cità, come il sud[det]to promete.

Quello dell'illuminotecnica era un capitolo fondamentale che meritava una clausola a parte.¹¹⁹ Le esigenze di illuminazione al Sant'Angelo comprendevano la scena, l'ingresso («Porta»), i corridoi e i luoghi di passaggio («Andi»),¹²⁰ il botteghino («Caselo de Biglietti»), i lanteroni all'esterno dell'edificio («Baloni»).¹²¹ Le cinquanta lire a recita promesse da Madonis a Bellavite avrebbero dovuto includere sia le spese per i materiali, sia le paghe del personale.¹²² La somma non era granché, visto che qualche stagione prima (1717-1718) l'allora scenografo del Sant'Angelo Canal aveva ottenuto sessanta lire «per luminat[i]on]e et operarij» e altre trentuno per illuminare le scene, mentre quattro lire extra erano toccate a un certo Tagier, addetto alla «Lumination di fuori, Cartelli, e nettar mestolla».¹²³ Dai conti dell'anno teatrale 1711-1712 risulta che per l'illuminazione del teatro si erano pagate ventiquattro lire giornaliera e per gli «Operari de Sene» diciassette, quarantuno al dì in totale.¹²⁴

118. ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., alla data 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

119. Sull'illuminotecnica barocca si vedano le preziose indicazioni pratiche di Sabbatini (*Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, cit., pp. 53-57) e di Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 22-26). E cfr. E. POVOLEDO, *Illuminotecnica*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VI (1959), coll. 493-501; nonché G.M. BERGMAN, *Lighting in the Theatre*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977, pp. 89-116.

120. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 35, s.v. *andio*. E v. M.I. BIGGI, *Teatro, scena e messinscena, il lessico degli addetti ai lavori II*, in *Le parole della musica*, II. *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1995, pp. 57-67: 60-61.

121. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 59, s.v. *balon (baloni)*.

122. È stato calcolato che gli operai di scena prendessero a Venezia circa due lire a sera (cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296: 227).

123. ASVe, *Capi del Consiglio di Dieci, Notatorio, Filze*, b. 42, fasc. a. 1717, c. n.n., rispettivamente alle date 23 e 22 gennaio 1717 *more veneto* (= 1718).

124. ASVe, *Capi del Consiglio di dieci, Notatorio, Filze*, b. 41, fasc. a. 1711, c. n.n., alla data 11 febbraio 1711 *more veneto* (= 1712). Andando indietro nel tempo, si registrano le ottanta lire a sera

Gli alti costi dei lumi a olio e, ancor più, delle torce (ossia i candelotti) di cera bianca¹²⁵ inducevano impresari e scenografi a far economia, lasciando spesso la scena in penombra¹²⁶ e affidando alle superfici metalliche e ad altri espedienti e trucchi di scena il compito di rifrangere e rimbalzare la scarsa luce a disposizione.¹²⁷ Non sappiamo dove venissero sistemate le fonti luminose sul palcoscenico del Sant'Angelo. Si sa soltanto che prima dell'inizio dello spettacolo veniva calato dalla soffitta mediante doppi fili d'ottone un lampadario a quattro torce che grazie a un particolare congegno si apriva ingrandendosi con effetto sorpresa.¹²⁸ Quanto alla scena, dobbiamo supporre che lumi e candele fossero sistemati in lumiere di fogge differenti posizionate secondo l'uso dei principali teatri veneziani coevi:¹²⁹ in parte disposte nella quota interna dell'arcoscenico o in batteria sulla linea esterna del boccascena, appositamente schermate; in parte fissate con un rampino dietro ai telari (specie a quelli più vicini) o posizionate sulle mensole di pertiche tonde girevoli fissate nel sottopalco e agganciate alle 'anime'.¹³⁰

per l'illuminazione dell'*Antioco* di Nicolò Minato e Francesco Cavalli, prodotto al San Cassiano nel carnevale 1659 (cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption*, cit., p. 225).

125. Cfr. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 53.

126. Benedetto Marcello ironizzava sull'abuso di scene corte finalizzato proprio al risparmio di lumi: «le mutazioni di scena non dovranno seguir mai tutte assieme, avvertendo di tener ristrettissimi gli orizzonti, perché resti al possibile angusta la scena e perciò bastino pochi lumi ad illuminarla, servendosi nel scuro più forte del solito nero di gezzo» (*Il teatro alla moda*, cit., p. 51). E in un altro passo faceva notare come i 'cieli', anziché presentarsi verosimilmente come gli elementi più luminosi della scena, erano quelli più scarsamente illuminati, proprio perché «vi andrebbe troppa spesa di lumi» (ivi, p. 52).

127. Così avveniva, secondo Tessin, al San Luca (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., I. to. I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori* [1995], p. 233).

128. Il lampadario, di cui si ha notizia grazie alla testimonianza di Tessin (cfr. ivi, vol. I, to. II, p. 57), era sorretto da un angelo in volo, esplicito riferimento al nome del teatro che non aveva uno stemma da esibire, appartenendo a più famiglie patrizie. Lo stesso architetto svedese, preceduto da Jacques Chassebras de Cramailles, riscontra un simile congegno al San Giovanni Grisostomo: un grosso lampadario con stemma Grimani calato giù prima dello spettacolo, messo 'a riposo' con l'alzarsi del sipario e fatto riapparire a fine recita per rischiarare il deflusso degli spettatori (cfr. ivi, pp. 114-115). È probabile che la 'macchina' funzionasse allo stesso modo al Sant'Angelo.

129. Cfr. POVOLEDO, *Illuminotecnica*, cit., col. 499. All'impiego di lumiere si fa riferimento nei trattati di Sabbatini (*Pratica di fabricar scene*, cit., p. 54) e Carini Motta (cfr. la voce *lumiera* del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., p. 151). Per un riscontro visivo delle diverse tipologie di lumiere cfr. gli esemplari conservati presso il teatro del castello di Český Krumlov: *The Castle Theatre in Český Krumlov*, Český Krumlov, Foundation of the Baroque Theatre at the Castle, 2001, pp. 12-13.

130. L'uso di lumi su pali roteanti per orientare la luce è attestato da Tessin al San Luca e al San Giovanni Grisostomo (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I,

Dell'accensione, smoccolatura e spegnimento dei lumi si occupavano gli «Operarij al bisogno»,¹³¹ tra i cui compiti c'era quello, delicatissimo, di provvedere al cambio di illuminazione tra una 'muta di scene' e l'altra.¹³² Nasco-
sti nel sottopalco quegli operatori manovravano le coppie di telari tramite un
sistema di argani, tiri e contrappesi ad albero rotante centrale, sul modello
torelliano;¹³³ mentre spingevano a mano le quinte prive di 'anima', che erano
quelle più lontane, come documentato da Tessin al San Giovanni Grisostomo.¹³⁴ Dai ballatoi della soffitta, mediante un sistema di corde avvolte su tam-
buri e bilanciate da contrappesi, quegli stessi uomini azionavano le macchine
e predisponavano con manovra verticale i 'cieli' per la copertura della scena,
allo scopo di incorniciare il quadro prospettico e, insieme, di occultare i tra-
licci di legno soprastanti (il cosiddetto 'sforo').¹³⁵ Tra i compiti di queste maes-
tranze doveva esserci anche quello di accomodare le scene in caso di rotture
o altri incidenti.¹³⁶

Et a tal fine li danno la qui sotoscrita Robba; Ciouè / Telleri da car[r]etto n. / Prospeti-
--n. / Orizzonte---n. / Soffitti---n. / Cielli---n. / Ronpimenti---n. / Lontani---n.
/ Lumiere---n. / Lumoni di lat[t]a---n. / Lumaze---n. / Careghe---n. / Tavolini-
--n. / Troni---n. / Car[r]i---n.

Le 'robbe' messe a disposizione dal Sant'Angelo per il lavoro dello scenografo
rientravano nell'attrezzatura scenica standard di ogni teatro d'opera barocco.

to. I, p. 287; to. II, p. 121). Nel suo trattato Carini Motta caldeggia l'utilizzo di lumiere girevoli
come metodo «buonissimo» per illuminare le scene (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit.,
pp. 22-26). Per 'anime' si intendono «i portanti che reggono l'armatura di un telero» (MURARO,
Teatro, scena, messinscena, cit., p. 139).

131. Si ignora quanti fossero gli operai coinvolti. In generale su questo problema: E.
TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali: un sapere nascosto*, in *Scenotecnica barocca*, cit., pp. XX, LXIII
nota 82 e LXV-LXVI nota 111. Ovviamente il numero di queste maestranze dipendeva dalla gran-
dezza del palcoscenico e dal numero di telari da manovrare. Per qualche esempio seicentesco:
GLIXON-GLIXON, *Inventing the Business of Opera*, cit., pp. 272-273.

132. Si vedano in proposito le testimonianze di Tessin sulle procedure impiegate al San
Luca e al San Giovanni Grisostomo (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit.,
vol. I, to. I, p. 287; to. II, p. 117).

133. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., p. 56.

134. Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 117. Che i
cosiddetti 'lontani' fossero spinti a mano è prescritto anche da Carini Motta (cfr. la voce *lonta-
nanza* del *Glossario* in *Scenotecnica barocca*, cit., p. 151).

135. Sul funzionamento della soffitta: CARINI MOTTA, *Costruzione de' teatri e machine teatrali*,
cit., pp. 46-52, 60-63, 69-74. E v. TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali*, cit., pp. XXI-XXII; BIGGI,
Teatro, scena e messinscena, cit., pp. 66-67.

136. Cfr. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, cit., p. 502.

Si iniziava con i «telleri da carretto», già in uso nel Seicento,¹³⁷ elementi centrali di un sistema di mutazioni a vista che continuò a essere adottato per tutto il secolo successivo e oltre, trovando una illustrazione analitica nelle tavole dell'*Encyclopédie*.¹³⁸ Tale sistema, detto anche *à coulisses*,¹³⁹ consisteva nel movimento simultaneo di coppie speculari di quinte piatte rettangolari coperte di tela dipinta o altri materiali (i telari) che scorrevano nei 'tagli' praticati sul palcoscenico per mezzo di 'carretti' (o 'carrelli') situati nel sottopalco.¹⁴⁰ Erano questi dei castelletti lignei dotati di ruote che procedevano in apposite guide ('gargami'),¹⁴¹ muniti di un paio di aste di sostegno ('anime') cui venivano assicurati i telari.¹⁴² Come noto, fin dalle prime invenzioni di Giacomo Torelli al teatro Novissimo di Venezia,¹⁴³ tutte le coppie di carretti erano collegate tramite funi a un unico argano centrale la cui manovra, resa possibile dall'uso di contrappesi, consentiva di far sparire e riapparire le mutazioni simultaneamente con rapido movimento.¹⁴⁴

La dotazione del Sant'Angelo prevedeva anche un certo numero di «prospetti», ossia di fondali intermedi,¹⁴⁵ e un «orizzonte», che era l'ultimo fondale, ossia

137. Come illustrato in CARINI MOTTA, *Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 18-22.

138. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., pp. 55-57. Si vedano inoltre le voci *quinta* e *carrello* rispettivamente di E. POVOLEDO e C. SANTONOCITO nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, coll. 638-639, e vol. III (1956), coll. 108-109. Per l'*Encyclopédie* cfr. in partic. le *machines des théâtres* raffigurate nelle *planches XIII-XV* e *XIX*, consultabili nell'ediz. it. a cura di F. MASTROPASQUA (*Il teatro*, Milano, Mazzotta, 1981, pp. 138-139, 142-145, 154).

139. Cfr. VIALE FERRERO, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti*, cit., p. 56.

140. Secondo Tessin, «come a Parigi, in tutti i teatri di Venezia le mutazioni si fanno con carretti muniti di due aste di sostegno (*le anime*), cosa che rende tutto spedito e consente di fare mutazioni in quantità senza troppi tagli sul piano scenico» (MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 119).

141. Cfr. MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 139. Il termine 'gargame' si trova sia in Sabbatini (*Pratica di fabricar scene*, cit.), sia in Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit.; v. la relativa voce del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., pp. 147-148).

142. Un'illustrazione esplicativa dei carretti viene fornita da Filippo Juvarra: M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, prefazione di G.C. ARGAN, Torino, Fratelli Pozzo, 1970, p. 278, fig. 160.

143. Su Torelli: M.I. BIGGI, *Torelli, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 96 (2019), pp. 234-238, con bibliografia.

144. L'applicazione di questo sistema al palcoscenico del Sant'Angelo è molto probabile, ma mancano fonti dirette che lo attestino come per altri teatri veneziani (cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 16). Sui meccanismi di mutazione scenica in uso sul finire del Seicento cfr. le prescrizioni di Carini Motta (*Costruzione de' teatri e machine teatrali*, cit., pp. 26-46; e v. TAMBURINI, *Teatri e macchine teatrali*, cit., pp. xx-xxi).

145. Cfr. MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 137.

il telone dipinto posto a conclusione della prospettiva.¹⁴⁶ Per la decorazione o schermatura delle scene nella parte superiore si potevano utilizzare «soffitti» o «cieli», ovvero quegli elementi dipinti da interno e da esterno, composti ciascuno da strisce ad andamento orizzontale di tela, carta o compensato, colleganti in successione le coppie di telari.¹⁴⁷

«Rompimenti» era la variante di origine spagnola che stava per ‘principale’, termine con cui ci si riferiva a un telone traforato composto da un unico grande telaro o scomposto in tre elementi, le cui aperture risultavano «praticabili o comunque tali da consentire la visibilità di quanto *era* situato dietro».¹⁴⁸ Chiudevano l’elenco degli elementi strutturali i «lontani», ossia le coppie di quinte più piccole, munite di soffitti, che componevano la «parte finale della prospettiva, dove i telari *erano* molto ravvicinati e le sfuggite molto scorciate».¹⁴⁹

Per l’apparato illuminotecnico il magazzino offriva soluzioni differenziate: «lumiere», cioè «lampadari destinati a illuminare la scena»;¹⁵⁰ «lumoni di lata», usati probabilmente per le torce (il rivestimento di latta limitava il rischio di incendio¹⁵¹ e impediva alla cera di sgocciolare a terra);¹⁵² e «lumaze», grandi vasi di ferro contenenti lumi alimentati con grasso animale,¹⁵³ forse a uso esterno. In coda figurava una serie di oggetti di scena di cui disporre in abbondanza, buoni per tutte le stagioni: sedie («careghe»), tavolini, troni, carri (per i ‘trionfi’).

Un ‘tesoretto’ di risorse sceniche che avrebbe contribuito ad ammortizzare le spese (nient’affatto irrисorie) sostenute dallo scenografo. Ne avrebbe beneficiato, si è detto, Bernardo Canal, realizzando nella stagione successiva scenografie di grande impegno tecnico. Ma questa è un’altra storia.

146. Cfr. la voce corrispettiva del *Glossario in Scenotecnica barocca*, cit., p. 152.

147. Sulla differenza tra ‘cieli’ e ‘soffitti’: CARINI MOTTA, *Costruzione de’ teatri e machine teatrali*, cit., p. 53. E v. la voce *cielo* del relativo *Glossario*, in *Scenotecnica barocca*, cit., p. 146.

148. G. POLIDORI, *Principale*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. VIII, col. 488. Sulla definizione di principale cfr. anche MURARO, *Teatro, scena, messinscena*, cit., p. 138.

149. *Ibid.*

150. *Ivi*, p. 139. E rivedi la nota 129.

151. Cfr. gli avvertimenti di Carini Motta e Tessin rispettivamente in *Costruzione de’ teatri e machine teatrali*, cit., p. 25, e in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. I, to. II, p. 121.

152. Cfr. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 54.

153. Cfr. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 377, s.v. *lumazza*.

APPENDICE

La trascrizione del documento è prevalentemente conservativa. Tra parentesi quadre sono indicate le lettere omesse nelle abbreviazioni o nelle parole contratte. La particolare accentazione e la punteggiatura in uso al tempo sono per lo più mantenute, tranne nei casi di ambiguità e possibile fraintendimento. Nei casi di ripensamento le parole cancellate sono barrate, mentre tra parentesi uncinate (<>) sono indicate le sostituzioni. Si è distinto u da v.

DOC. 1

Antonio Madonis mette sotto contratto Innocente Bellavite per fare le scenografie al teatro Sant'Angelo di Venezia nella stagione 1724-1725, ASVe, *Notarile. Atti*, b. 1912, cc. n.n.

Adi 24 Gen[nai]o 1723 M[ore] V[eneto] Venetia

[a margine:] Presentata 29 luglio 1724

Con la presente privata Scritura, quale voglionno le parti, che debba haver forza, e vigore come se fatta fosse per mano di pub[blic]o Notaro di questa Cità; si dichiara, come il S.g: Antonio Madonis Inpresario del Teatro di S: Angello acorda, e stabilisse il S.g: Innocente Bellavite per inventare, e dipingere tutte le Sene, che occoreranno in cadauna opera chè si doverà rapresentare nel prosimo autuno, et susequente Carnevale 1724: M[ore] V[eneto] nel Teatro di S. Angello dà lui cond[ot]to con li patti e modi inf[rascrit]ti; Ciouè.

Primo il S.g: Bellavite sud[det]to si obliga di inventare, e dipingere le Senne, che occoreranno nel detto Teatro di S. Angelo, et per quelle proveder Tavole per sporti, Chioderia, Broche, Marangoni, colori, e pit[t]ori necessarij alla perfetione d'esse; et perciò li resta acordato dal S.g: Ant.o Madonis sud[det]to Ducati ~~venti~~ [?] <disdoto> corenti da lire sei e soldi quatro per ducato per cadauna Senna lunga, e corta; giusto alli Senarij, che di volta, in volta li saranno consegnati dal sud[dett]o S.g: Madonis, quale si obliga, mesi due avanti anderà in sena l'opera consegnarli, acciò non habbia à risentire aggravio il detto S.g: Bellavite per la mancanza del tempo.

Secondo Chiaramente espresso, et acordato dà ambe le parti, che se nelle ultime Sene nelle quali vi ocoressero trasparenti, dorature, inargentature; veli, ò cose movibbili à guissa di machine ò altro, come pure Tronni, sasi, Tavolini, Cadreghe, ò cari Trionfanti, del tutto sarà fatta dal sud[det]to S.g: Bellavite Poliza à parte da doverli esser beneficata dall sudetto S.g: Antonio; Intendendosi sempre non compresa in dette cose la fat[t]ura del dipingente.

Terzo si obliga parimente il sud[det]to S.g: Antonio Madonis di pagarli pontualmente prima di principiare à disegnare, e lavorare nelle Senne sud[det]te, ducati venti anticipati, come pure ogni sabbato à venire ducati dieci pure dà sei e quatro, come sopra;

e tutto à conto della summa dell'importar del Senario di quel Opera, che anderà al-
lestendo, et alestita l'opera e fatta la sesta Recita li doverà contare il saldo delle dette
sene fatte; et così d'opera in opera et ciò per pat[t]o espresso.

Quarto si obliga in oltre detto Bellavite di illuminare la Sena del detto Teatro, Porta,
Andi, Caselo de Biglieti, e Baloni, come pure tener gli Operarij al bisogno per le
mutationi delle Sene per il prezzo di lire cinquanta per cadauna recita, da doverli esser
pagate dal sud[det]to S.g: Antonio di sera in sera, et giusto al uso de' Teatri di questa
Cità, come il sud[det]to promete.

Quinto tutto ciò che la presente contiene danno ambe le parti tutta la loro pienna
aprovatione, et assenso; obligandosi alla manutentione di quanto di sopra, obligando
detto S.g: Antonio Madonis se stesso, e suoi beni presenti, e futturi come pure il S.g:
Bellavite per il suo canto s'obliga, et acorda lo stesso in fede di che sarrà dà anbe le
parti la presente firmata, e sottoscrita.

[firma:] Io Antonio Madonis aff[erm]o e p[romet]to q[uan]to di sopra.

[firma:] Innocente Bellavite Pitor affermo, e prometo come sopra.

Et a tal fine li danno la qui sottoscrita Robba; Ciouè

Telleri da car[r]etto n.

Prospeti-----n.

Orizonte-----n.

Soffitti-----n.

Cielli-----n.

Ronpimenti-----n.

Lontani-----n.

Lumiere-----n.

Lumoni di lat[t]a-----n.

Lumaze-----n.

Careghe-----n.

Tavolini-----n.

Troni-----n.

Car[r]i-----n.

MARIA CHIARA BARBIERI

THE JEW OF VENICE (1701):
IL PRIMO SHYLOCK DOPO SHAKESPEARE

Nei primi decenni del Settecento, sui palcoscenici londinesi il repertorio shakespeariano è perlopiù costituito da adattamenti elaborati dopo la Restaurazione del 1660 i quali, riscuotendo un discreto successo, non rendevano urgente un loro aggiornamento né la restituzione alle scene del ‘vero’ Shakespeare. La generalità del pubblico e gli attori non si curavano molto se a essere recitati fossero dei rifacimenti. Spesso non lo sapevano neppure, come rivela la reazione – genuina o meno – del grande interprete di Macbeth James Quin quando ancora negli anni Quaranta, all’annuncio che David Garrick avrebbe allestito *Macbeth* «as originally written by Shakespeare» (e non la versione di Charles Davenant del 1674) avrebbe commentato: «What does he mean? don’t I play *Macbeth* as written by Shakespeare?».¹

L’interesse per il Bardo, che Garrick intercetta proclamandosi difensore del suo verbo sulla stampa e a teatro (benché il *Macbeth* che va in scena sia anch’esso un adattamento),² era andato crescendo grazie alla diffusione delle prime edizioni moderne del canone shakespeariano e, dopo il 1737, per effetto dello *Stage Licensing Act*, una legge che aveva reso più difficile e oneroso rappresentare drammi nuovi.³

Importante, benché limitata nel tempo, era stata l’influenza esercitata sui managers dei teatri da quella che può essere considerata la prima associazione

1. «Come è stato scritto in origine da Shakespeare. [...] Cosa intende? non recito anch’io *Macbeth* come è stato scritto da Shakespeare?» (A. MURPHY, *The Life of David Garrick, Esq.*, Dublin, Wogan Burnet Hogan et al., 1801, 2 voll., vol. I, p. 48). La formula pubblicitaria accompagnerà a lungo gli annunci sulla stampa degli spettacoli. Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

2. Garrick accolse molti passi dell’adattamento di Davenant e, inoltre, intervenne sul testo di Shakespeare con tagli e inserzioni. Per un approfondimento sul suo *acting text*, si veda G.W. STONE, *Garrick’s Handling of Macbeth*, «Studies in Philology», xxxviii, 1941, 4, pp. 609–628.

3. Cfr. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, a cura e con un’introduzione di C. SPENCER, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 3–4; V.J. LIESENFELD, *The Licensing Act of 1737*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984.

dedicata al culto del drammaturgo. Fondato nel 1736 da un gruppo di signore 'di qualità', lo *Shakespeare Ladies Club* si era prefissato la promozione delle opere del drammaturgo – comprese quelle che non venivano allestite da prima del Commonwealth – anche al fine di combattere l'esterofilia e la concorrenza sempre più forte dei generi spettacolari considerati degradanti quali la pantomima e l'opera italiana.⁴ Inoltre, le signore si adoperarono affinché sulle scene venissero rappresentati i testi originali (o considerati tali) che, come detto, erano ora disponibili in nuove edizioni aggiornate nel lessico e relativamente economiche pensate per un pubblico borghese che si andava sempre più ampliando.⁵ Un passo significativo di quel processo che nel corso del diciottesimo secolo renderà Shakespeare «constitutive of British national identity as the drinking of afternoon tea».⁶

Il rispetto per i testi 'originali' acquisterà nel tempo un valore assoluto, anche se essi continueranno a essere rimaneggiati per renderli *fit for the stage*, come si usava dire, ovvero *for the age*. Da parte sua, l'attore riceverà un plauso speciale se la resa del personaggio verrà ritenuta coerente con le intenzioni dell'autore, o di colui che se ne farà via via interprete.

È questo il riconoscimento che viene tributato a Charles Macklin all'indomani del debutto nel *Merchant of Venice* il 14 febbraio 1741, quando il suo Shylock sarà consacrato con il distico: «This is the Jew / that Shakespeare drew».⁷ Un «jingle», come lo definisce lo storico John Gross, che «everyone who writes about the stage-history of *The Merchant of Venice* is doomed to quote sooner or later».⁸ Non viene sottolineato che ad andare in scena era stato *The Merchant of Venice* (d'ora in poi *MV*), che non veniva rappresentato dal 1605; solamente il merito di Macklin per aver restituito a Shylock la fisionomia che gli aveva dato Shakespeare. Una fisionomia molto diversa da quella conferitagli nel 1701

4. Cfr. E.L. AVERY, *The Shakespeare Ladies Club*, «Shakespeare Quarterly», VII, 1956, pp. 153-158.

5. La prima di queste edizioni, di cui tornerò a parlare, fu pubblicata nel 1709 da Jacob Tonson.

6. «Costitutivo dell'identità britannica come bere il tè nel pomeriggio» (M. DOBSON, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 7). Lo studioso ricorda che il tè pomeridiano, una novità per Samuel Pepys dopo la Restaurazione, a un secolo di distanza sarà una vera dipendenza per il dottor Samuel Johnson (cfr. *ibid.*).

7. «Questo è l'ebreo / disegnato da Shakespeare» (J.T. KIRKMAN, *Memoirs of the Life of Charles Macklin, principally compiled from his own papers and memorandums [...]*, London, Lackington, Allen and Co., 1799, 2 voll., vol. I, p. 264).

8. «Chiunque scriva della fortuna scenica di *The Merchant of Venice* è condannato prima o poi a citare» (J. GROSS, *Shylock. Four Hundred Years in the Life and of a Legend*, London, Chatto & Windus, 1992, p. 105).

dall'attore comico Thomas Doggett nell'adattamento *The Jew of Venice* (d'ora in poi *JV*) di George Granville, da cui si vorrà marcare la differenza anche per validare la correttezza dell'interpretazione di Macklin.⁹

William Coleman, con qualche buona ragione, sostiene che «the pre-Macklin comic Shylock was quite possibly a myth engendered and perpetrated by late eighteenth-century Macklin partisans».¹⁰ I biografi di fine secolo (a essi, credo, alluda lo studioso) possono aver amplificato, ma certo non inventato, l'interpretazione in chiave comica del personaggio precedente a quella di Macklin.

Una testimonianza preziosa in tal senso è fornita dal drammaturgo Nicholas Rowe, curatore della prima edizione moderna dell'opera omnia di Shakespeare pubblicata nel 1709.¹¹ Nell'introduzione a *MV*, egli scrive: «tho' we have seen that Play Received and Acted as a Comedy, and the Part of the *Jew* perform'd by an Excellent Comedian, yet I cannot but think it was design'd Tragically by the Author».¹² L'affermazione in apparenza contraddittoria secondo cui sarebbe sbagliato rappresentare la commedia *MV* come una commedia (sia pure in un adattamento) perché l'autore l'ha concepita «tragically» viene argomentata in un passo dove il curatore rileva che in Shakespeare lo stile e i caratteri della commedia non sono sempre riconoscibili con chiarezza poiché: «some of his Comedies, are really Tragedies, with a run of mixture of Comedy amongst 'em».¹³ Poco oltre, egli definisce la tragicommedia un'aberrazione dell'epoca di Shakespeare, ma ammette che è (ancora) molto «agreeable to the English Tast, that tho' the severer Critiques among us cannot bear it, yet the ge-

9. L'interpretazione di Macklin si inserisce in un contesto sociale ed economico nel quale la comunità ebraica ha un peso sempre crescente. Una rilevanza che nel 1753 viene riconosciuta dal cosiddetto *Jew Bill*, un atto approvato dal Parlamento che scatena forti reazioni in quanti ne temono le ricadute a livello politico, religioso e identitario. Cfr. J.S. SHAPIRO, *Shakespeare and the Jew Bill of 1753*, in ID., *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 195-224.

10. «Lo Shylock comico precedente a Macklin è con molta probabilità un mito creato e diffuso dai sostenitori di Macklin alla fine del Settecento» (W.S.E. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks Prior to Macklin*, «Theatre Survey», VIII, 1967, 1, p. 18).

11. La testimonianza di Nicholas Rowe è tanto più importante per il fatto che egli ebbe un rapporto di collaborazione con il teatro in cui va in scena *The Jew of Venice*, il Lincoln's Inn Fields, dove tra il 1700 e il 1715 vengono allestiti tutti i suoi lavori, perlopiù tragedie.

12. «Sebbene abbiamo visto *The Merchant of Venice* accolto e recitato come una commedia, e Shylock interpretato da un eccellente attore di commedia, non riesco a non pensare che il personaggio sia stato concepito dall'autore come tragico» (*The Works of Mr. William Shakespear; in six volumes. Adorn'd with cuts. Revis'd and corrected, with an Account of the Life and Writings of the Author. By N. Rowe, Esq.*, London, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate, 1709, 6 voll., vol. II, pp. XIX-XX).

13. «Alcune delle sue commedie sono in realtà tragedie, inframmezzate da una serie di elementi comici» (ivi, vol. I, p. XVII).

nerality of our Audiences seem to be better pleas'd with it than with the exact Tragedy». ¹⁴ Si capisce che Rowe non annovera sé stesso tra i critici più severi, perlomeno quando si tratta di Shakespeare. Nel caso del grande drammaturgo, una stretta osservanza delle regole aristoteliche «might have refrain'd some of that Fire, Impetuosity, and even beautiful Extravagance which we admire in [him]», ¹⁵ mentre la deferenza verso i classici greci e latini avrebbe potuto soffocare «those Thoughts, altogether New and Uncommon, which his own Imagination supply'd him so abundantly with». ¹⁶

Granville, come molti suoi contemporanei, pensava che la promozione sulla scena di Shakespeare richiedesse una correzione dei difetti genetici delle sue opere. Nel prologo di *JV*, le 'correzioni' vengono giustificate e approvate addirittura da Shakespeare che, insieme a John Dryden, emerge dall'oltretomba per ammettere le proprie pecche:

These Scenes in their rough Native Dress were mine;
But now improv'd with nobler Lustre shine;
The first rude Sketches Shakespear's Pencil drew,
But all the shining Master-strokes are new.¹⁷

Le nuove pennellate – informa Granville – sono segnalate con puntualità nel testo affinché «nothing may be imputed to *Shakespear* which may seem

14. «Gradita al gusto inglese tanto che, nonostante alcuni critici tra noi non la tollerino, la maggioranza dei nostri pubblici sembra preferirla alla tragedia esatta» (ivi, p. xvii).

15. «Avrebbero frenato un po' quella focosità, la veemenza e perfino quella bellissima stravaganza che ammiriamo in [lui]» (ivi, p. iii).

16. «Quei pensieri, totalmente nuovi e inusuali, che la sua immaginazione gli fornisce così in abbondanza» (ivi, pp. iii-iv).

17. «Queste scene, nella loro forma originale erano mie; / ma ora, migliorate da una più nobile veste, risplendono; / I primi rozzi schizzi sono della matita di Shakespeare, / Ma tutti i brillanti tocchi magistrali sono nuovi» (Prologo di B. HIGGONS a G. GRANVILLE, *The Jew of Venice. A Comedy. As it is acted at the Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, by his Majesty's Servants*, London, Printed for Ber. Lintott, 1701, p. [iv]). Gli spettri di Shakespeare e di Dryden, sorti dal sottopalco «Crown'd with Lawrel» (incoronati d'alloro), si lamentano del palato e dei costumi corrotti del pubblico, che preferisce «French Grimace, Buffons, and Mimicks» (smorfie francesi, buffoni e guitti) al teatro drammatico, soprattutto alla tragedia (ivi, p. [iv]). L'intervento di Shakespeare in forma di spettro, a certificare la qualità del risultato e le buone intenzioni dell'adattatore, non è una novità: lo stesso Dryden nel 1679 aveva riesumato il drammaturgo nel prologo della sua versione di *Troilus and Cressida*, mentre nel 1700 Charles Gildon lo aveva fatto uscire dalle tenebre affinché sostenesse nell'epilogo il suo adattamento di *Measure for Measure*. L'evocazione dello spettro di Shakespeare diventerà presto motivo di derisione, come riferisce P. FRANSSEN, *Shakespeare's Afterlives: Raising and Laying the Ghost of Authority*, «Shakespeare Survey», XXI, 2009, 3, pp. 7-11.

unworthy of him»,¹⁸ mentre a coloro che desiderino individuare «the change of Words, or single Lines, the Conduct of Incidents, and Method of Action throughout the whole Piece» suggerisce la comparazione con l'originale.¹⁹ Applicando a *MV*, per quanto possibile, quelle regole che all'epoca molti ritenevano che Shakespeare non avesse rispettato per incolpevole ignoranza, Granville ottiene di «bring it into the Form and Compass of a Play», una commedia priva di ambiguità, non solo formali.²⁰

Il titolo scelto, *The Jew of Venice. A Comedy*, differisce dalla probabile edizione di riferimento, il quarto in-folio del 1685, e dalle precedenti.²¹ Con questa dizione compare come sottotitolo del copione iscritto allo *Stationers' Register* il 22 luglio 1598: *The Merchant of Venice, otherwise called The Jew of Venice*. Il frontespizio della prima edizione in-quarto del 1600 recava invece il titolo *The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice*, con il sottotitolo, caduto nelle edizioni successive, che introduceva i co-protagonisti e le linee narrative: *With the extreame crueltie of 'Shylocke' the Iewe towards the sayd Merchant, in cutting a iust pound of his flesh; and the obtayning of 'Portia' by the choise of three chests*.²² Il titolo corrente, *The Comicall History of The Merchant of Venice*, esplicitava il carattere comico della vicenda, già riconosciuto come distintivo nel 1598 da Francis Meres quando affermava il primato di Shakespeare tra i commedionografi inglesi paragonandolo a quello di Plauto tra i latini.²³ Il titolo si stabilizzerà con il primo in-folio del 1623, dove verrà compreso tra le commedie.²⁴

Non sappiamo chi avesse creato il personaggio di Shylock: è interessante che siano stati indicati come candidati Richard Burbage e Will Kempe, il primo noto per eccellere nelle parti serie, il secondo nelle comiche.²⁵ John Drakakis ritiene improbabile che Shylock fosse destinato a un attore comico, considera plausibile che Burbage e Kempe abbiano rispettivamente assunto il

18. «Nulla che sembri indegno di Shakespeare possa essergli imputato» (*Advertisement to the Reader*, in GRANVILLE, *The Jew of Venice*, cit., p. [I]).

19. «Il cambio di parole, o di singole righe, la successione degli eventi e la modalità dell'azione dell'intera pièce» (ivi, p. [II]).

20. «Darle la forma e la misura di un dramma» (ibid.).

21. Cfr. H. SPENCER, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1927, p. 354 nota 6.

22. London, printed by I. R. [James Roberts] for Thomas Heyes, and are to be sold in Paules Church-yard, at the signe of the Greene Dragon, 1600.

23. Cfr. *Palladis Tamia. Wits Treasury Being the Second Part of Wits Commonwealth*. By Francis Meres master of artes at both Universities, London, printed by P. Short for Cuthbert Burbie, 1598, p. 282.

24. Cfr. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published According to the True Originall Copies*, London, Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623.

25. Cfr. GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 89.

ruolo di Antonio e del clown Lancelet, e non fa ipotesi sul primo interprete di Shylock.²⁶ Secondo Toby Lelyveld entrambi gli attori avrebbero potuto interpretare il personaggio con successo, ma propende per Burbage per esclusione.²⁷

JV va in scena nel gennaio o, con maggiore probabilità, nella tarda primavera del 1701 al teatro Lincoln's Inn Fields.²⁸ La commedia godrà di un successo duraturo anche se non straordinario, registrando circa quaranta riprese fino al 1739, e sette edizioni a stampa.²⁹

Non era la prima opera di Granville a essere rappresentata dalla compagnia diretta dal grande attore Thomas Betterton.³⁰ Nel 1695 era stata allestita *The She Gallants*, una commedia giovanile «witty, and well acted» che purtroppo – commentò il *prompter* del teatro John Downes – ebbe la sfortuna di offendere le orecchie di alcune signore di qualità.³¹ Miglior esito aveva avuto nel 1698 *Heroick Love*, giudicata «superlatively Writ; a very good Tragedy, well Acted» la quale «mightily pleas'd the Court and City».³² Il successo della tragedia, composta nello stile di John Dryden, e l'incitamento di quest'ultimo a intraprendere l'adattamento di un'opera shakespeariana, avevano incoraggiato Granville a mettere mano alla commedia di ambientazione veneziana. La scelta era caduta su *MV* per le sue numerose «Manly and Moral Graces in the Characters and Sentiments»,³³ anche se estrarre e far risplendere ciò che

26. Cfr. *The Merchant of Venice*, a cura di J. DRAKAKIS, London, Bloomsbury-The Arden Shakespeare, 2010, pp. 112-113.

27. Cfr. T.B. LELYVELD, *Shylock on the Stage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 7.

28. In origine una sala per il gioco del tennis, nel 1661 l'edificio era stato adattato a teatro dall'impresario William Davenant. Tornato nel 1674 alla sua funzione originaria, dal 1695 viene nuovamente utilizzato come teatro.

29. Questo il cast che compare nella prima edizione a stampa (London, Printed for Ber. Lintott, 1701): John Verbruggen (Antonio, gentiluomo di Venezia e amico di Bassanio); Thomas Betterton (Bassanio, gentiluomo di Venezia e amico di Antonio); Barton Booth (Gratiano, amico di Antonio e Bassanio); Joseph Harris (Lorenzo, pretendente di Jessica); Samuel Bailey (Duke of Venice); Anne Bracegirdle (Portia, ricca ereditiera); Elizabeth Bowman (Nerissa, amica di Portia); Thomas Doggett (Shylock, l'ebreo); Mary Porter (Jessica, figlia dell'ebreo).

30. Thomas Betterton (1635 [?]-1710). Attore, drammaturgo e adattatore. Dopo la riapertura dei teatri nel 1660, entra nella Duke's Company di William Davenant, dove ricopre da subito parti da protagonista. Nel 1668 assume la gestione del teatro di Drury Lane e guida la compagnia fino alla morte nel 1710. Tra i tanti personaggi interpretati figurano i ruoli shakespeariani eponimi di Hamlet e Macbeth, e poi Sir Toby Belch in *Twelfth Night*, Jaffier in *Venice Preserv'd* di Otway, Dorimant in *The Man of Mode* di Etherege.

31. «Spiritosa, e ben recitata» ([J. DOWNES], *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage* [...], London, H. Playford, 1708, p. 45).

32. «Scritta in modo superlativo, ben recitata [...] piacque moltissimo alla corte e alla City» (ivi, p. 44).

33. «Molte virtù virili e morali nei personaggi e nei sentimenti» (*Advertisement to the Reader*, in GRANVILLE, *The Jew of Venice*, cit., p. [i]).

Dryden aveva definito «[the] silver at the bottom of the melting pot» del testo originale richiedeva un impegnativo lavoro di rielaborazione.³⁴

Granville sapeva che qualora l'adattamento fosse andato in scena al Lincoln's Inn Fields, come forse era già stabilito, sarebbe stato rappresentato dagli attori che avevano ben recitato le sue opere precedenti, e di ciò tenne conto di certo. È plausibile che in fase di scrittura egli si sia consultato con Betterton e da questi abbia ricevuto indicazioni riguardanti, per esempio, il personaggio che avrebbe riservato a sé, Bassanio, oppure che abbia anticipato i *desiderata* dell'attore conoscendo la sua predilezione – nonostante l'età – per le parti di amoroso.

Più breve dell'edizione di riferimento di circa un terzo (con trecento versi nuovi), in *JV*³⁵ Granville semplifica gli intrecci, riduce le scene (da venti a nove) e dimezza i personaggi: vengono eliminati i pretendenti di Portia Morocco e Arragon, gli amici di Bassanio e Antonio (Gratiano viene ridimensionato), i servitori di Shylock e il suo amico Tubal.³⁶ Il tempo è ancora vincolato ai tre mesi del contratto e i luoghi rimangono invariati ma, rassicura Bassanio, «the traject is from hence [Venice] to Belmont short».³⁷

Nonostante Shylock disponga di un numero di versi inferiore rispetto all'originale, nel ridimensionamento complessivo dell'opera, William Coleman ritiene che il personaggio acquisti un peso specifico più elevato, come dimostrerebbe la scelta del titolo.³⁸ Christopher Spencer sostiene invece che a trarre vantaggio dalle modifiche – non solo per motivi quantitativi – sia Bassanio, che diventa protagonista senza rivali dell'amore di Portia e dell'amicizia di Antonio: temi già presenti in Shakespeare ma che in Granville acquistano maggior spazio e diverso valore anche grazie agli inserimenti e alle interpolazioni.³⁹

Le scene in cui Shylock è presente (cinque su nove) sono disposte in due blocchi: il primo comprende la terza scena del I atto (nella struttura e nel contenuto simili a *MV*)⁴⁰ ed entrambe le scene del II atto (la seconda interamente riscritta), il secondo blocco include la seconda scena del III atto (ambienta-

34. «L'argento sul fondo del crogiuolo» (Prefaz. a J. DRYDEN, *Troilus and Cressida, or, Truth Found too Late. A tragedy as it is acted at the Dukes Theatre. To which is prefix'd, a Preface containing the grounds of criticism in tragedy*, London, Jacob Tonson, 1679, p. [B3v.]).

35. Le citazioni, in carattere corsivo, sono tratte dall'edizione a cura di C. SPENCER, *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit.

36. Cfr. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., pp. 19-20; SPENCER, *Five Restoration Adaptations*, cit., pp. 30-31; C.A. CRAFT, *Granville's 'Jew of Venice' and the Eighteenth Century Stage*, «Restoration and Eighteenth Century Theatre Research», II, 1987, 2, pp. 39-40.

37. «Il tragitto da là [Venezia] a Belmont è breve» (*JV* II 2 74).

38. Cfr. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., p. 20.

39. Cfr. SPENCER, *Five Restoration Adaptations*, cit., pp. 30-32.

40. Le citazioni, in carattere tondo, sono tratte dall'edizione a cura di J. DRAKAKIS, *The Merchant of Venice*, cit.

ta nella prigione) e l'unica del IV atto (il processo). Come in *MV*, nel v atto Shylock non è presente.

Nell'adattamento, Shylock esordisce in apertura della terza scena del I atto con la battuta che pronuncia pure in *MV*: «Three thousand ducats? Well». ⁴¹ Anche quando Bassanio gli chiede se concederà il prestito ad Antonio, egli risponde nello stesso modo criptico «Antonio is a good man», ⁴² ma la spiegazione della frase, richiesta da Bassanio, in *JV* si amplia in una formulazione più compiuta del concetto per il quale le virtù morali corrispondono a quelle materiali. Concetto che Shylock, usando il 'noi', sottintende essere condiviso dal suo popolo:

When a Man is Rich, we say
He is A good Man,
As on the contrary, when he has nothing, we say a
Poor Rascal: 'tis the Phrase, 'tis the Phrase.⁴³

Il tema e le ragioni dell'ostilità e del rancore per Antonio rimangono invariati, ma viene quasi del tutto espunto il racconto dell'episodio biblico con cui Shylock legittima la pratica del prestito a interesse senza il quale, secondo Harold Wilson, le giustificazioni delle sue azioni successive si indeboliscono. ⁴⁴ Poco più avanti viene introdotto il motivo della libbra di carne, che tra il serio e il faceto viene stabilita come penale qualora il debito non venisse onorato. In un inserimento spesso criticato dagli studiosi, Shylock elenca le parti del corpo di Antonio da cui potrebbe essere riscattata la penale. Un brano che però, centellinato e accompagnato dalla mimica dell'attore, poteva essere molto apprezzato dal pubblico.

----- Be this
The Forfeiture.
Let me see, What think you of your Nose,
Or of an Eye --- or of --- a Pound of Flesh
To be cut off, and taken from what Part
Of your Body --- I shall think fit to name.
Thou art too portly, Christian!
Too much pamper'd --- What say you then

41. «Tremila ducati? Bene» (*JV* I 3 1; *MV* I 3 1).

42. «Antonio è buono» (*JV* I 3 9; *MV* I 3 12).

43. «Quando un uomo è ricco, diciamo / è un brav'uomo, / come al contrario, quando non ha niente, diciamo / povero mascalzone: questa è la frase, questa è la frase» (*JV* I 3 13-16).

44. Cfr. J.H. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, «Philological Quarterly», XIII, 1934, 4, p. 6. I versi espunti sono: *MV* I 3 67-92.

To such a merry Bond?⁴⁵

Quasi senza soluzione di continuità, il secondo atto si apre con l'unico breve incontro di Shylock e Jessica, che consiste in una battuta del primo detta in parte a sé stesso e in parte alla figlia, a cui rivolge le raccomandazioni di un genitore che esce di casa. I versi sono estrapolati dalla quinta scena di *MV*, da cui Granville elimina tutti gli interventi di Jessica e del servo, il clown Lancellet, che come detto non è presente nell'adattamento.⁴⁶ Rimasta sola, Jessica pronuncia la stessa battuta che in *MV* è collocata nella terza scena, quando risolve di fuggire con l'amato Lorenzo. Nell'adattamento vi sono interessanti variazioni, che segnalano la tendenza di Granville, ravvisabile anche nella Portia 'di Belmont', a rendere i personaggi femminili più moralisticamente virtuosi. In *MV* è l'indipendente percorso di crescita di Jessica ad averla resa diversa dal padre nonostante sia sangue del suo sangue, e a farle scegliere di andarsene, di sposare Lorenzo e con lui la fede cristiana. In *JV*, invece, la ragazza suggerisce un nesso causale tra la decisione di lasciare il padre e l'educazione repressiva con cui egli l'ha cresciuta, sicché, se Lorenzo manterrà la parola data, l'amato diventerà per lei «a father, and a husband».⁴⁷ Non vi è cenno alla conversione, un'assenza che potrebbe spiegarsi con l'analoga eliminazione dell'obbligo di diventare cristiano imposto a Shylock alla fine del processo.⁴⁸

Nella scena successiva, interamente della penna di Granville, si svolgono il banchetto e il *masque* che in *MV* vengono annullati all'ultimo momento.⁴⁹ Vi partecipa pure Shylock, sconfessando la precedente affermazione secondo cui mai avrebbe condiviso il desco con Antonio e, in genere, con i cristiani.⁵⁰

Prima del *masque*, i convitati brindano a ciò che è più caro a ognuno di loro. Incomincia Antonio, che invita a festeggiare l'amicizia immortale che lo lega a Bassanio; segue lo stesso Bassanio, che celebra il suo amore per Portia; poi è il turno di Gratiano, che chiede di innalzare i calici «to the Sex, in general».⁵¹ I versi di quest'ultimo segnano una cesura nel tono e nel contenuto con gli

45. «Sia questa / la penale. / Fatemi vedere, che ne pensate del vostro naso, / O di un occhio o di una libbra di carne / Da tagliare via, da prendere dalla parte / Del vostro corpo che riterrò più adatto menzionare. / Siete troppo corpulento, cristiano! / Troppo viziato – Allora cosa dite / Di un contratto così divertente?» (*JV* I 3 124-132).

46. Cfr. *ivi* II 1 1-21; *MV* II 5 11-18, 28-37, 50-53.

47. «Un padre, e un marito» (*JV* II 1 28).

48. Cfr. *MV* IV 1 383.

49. Cfr. *ivi* II 6 65.

50. Cfr. *JV* I 3 31-34; *MV* I 3 31-34. In una certa misura, la contraddizione sussiste anche in *MV*, dove Shylock non parteciperà al banchetto solo perché non avrà luogo. Cfr. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., pp. 7-8.

51. «Al bel sesso, in generale» (*JV* II 2 23-26).

alati interventi di Antonio e Bassanio e preparano all'«ignobiltà» della strofa di Shylock, pronunciata la quale nessuno si unirà a lui nel brindisi:

I have a Mistress, that out-shines 'em all
 Commanding yours and yours tho' the whole Sex:
 O may her Charms encrease and multiply;
 My Money is my Mistress! Here's to
 Interest upon Interest.⁵²

Dei centoventuno versi di cui si compone questa scena (*masque* escluso), oltre a quelli ora citati Shylock pronuncia solo una brevissima battuta in cui commenta con scetticismo, in un 'a parte', le rassicurazioni di Bassanio sulla restituzione del prestito.⁵³ Granville non dà indicazioni su come Shylock trascorra il tempo che Antonio e Bassanio passano a decantare i loro sentimenti reciproci, ma si può immaginare che anche come muto testimone l'attore possa essersi espresso con eloquenza.

Ben Schneider pensa che in questa scena l'autore espliciti «what he considers to be the play's moral message», gettando sui personaggi e sui valori morali che rappresentano una luce così forte da eliminare qualsiasi sfumatura: «Friendship and love are here starkly arrayed against lust and greed. We are given notice that Shylock operates as the absolute moral antithesis of the two friends, being as cold and calculating as they are warm and generous».⁵⁴

I successivi interventi sulla parte di Shylock sembrano andare nella stessa direzione. In *MV* la reazione di Shylock alla fuga di Jessica si sviluppa in due scene: nella prima Salarino racconta come Shylock se ne vada urlando il suo dolore per le calli di Venezia, nella seconda Shylock esprime a Salanio e a Salarino, e poi all'amico Tubal, i sentimenti contrastanti che prova per la figlia e per i ducati che gli ha sottratto.⁵⁵ Alcuni brani estrapolati da queste due scene in *JV* vengono collazionati con poche integrazioni nella breve seconda scena del III atto, nella quale Shylock visita Antonio in prigione.⁵⁶ Il cambio di de-

52. «Ho un'amante che eclissa tutte loro / che si impone sulle vostre, le vostre e su tutto il sesso: Oh possano le sue gioie crescere e moltiplicarsi; / Il mio denaro è la mia amante! Ecco, l'interesse sull'interesse» (ivi II 2 27-31).

53. Cfr. ivi II 2 105-106.

54. «Quello che considera un messaggio morale del dramma. [...] L'amicizia e l'amore sono nettamente schierati contro la lussuria e l'avidità. Shylock ci viene presentato come l'assoluta antitesi morale dei due amici, essendo l'uno freddo e calcolatore quanto gli altri ardenti e generosi» (B.R. SCHNEIDER, *Granville's 'Jew of Venice' (1701): A Close Reading of Shakespeare's 'Merchant'*, «Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700», xvii, 1993, 2, pp. 117-118).

55. Cfr. *MV* II 8 1-24; III 1 22-118.

56. Cfr. ivi III 3 1-7, 11-12, 14-17; III 1 46-66, 22-23, 76-77, 109-110, 80-86, 43-44.

stinatario delle battute di Shylock non è senza conseguenze. Wilson sottolinea come ciò che Shylock confida all'amico Tubal muti del tutto significato, se detto ad Antonio: la turchese che la moglie gli aveva regalato quand'era scapolo, per esempio, diventa solo uno degli articoli di un inventario di oggetti rubati.⁵⁷

L'unica scena del IV atto in cui si svolge il processo è strutturalmente uguale alla prima scena di *MV*; i numerosi tagli e integrazioni producono una versione più breve di circa un terzo rispetto all'originale. Un'importante riduzione è operata già sulla prima battuta di Shylock, quando in replica all'appello iniziale del doge, fiducioso che alla fine prevarranno in lui compassione e ragionevolezza, conferma invece di voler riscuotere la penale come da contratto. In *JV*, però, dopo la domanda retorica: «You'l ask me why I rather chuse to have / A weight of carrion-flesh than to receive / 3000 ducats»,⁵⁸ la scarna risposta è «*My Humour is my Reason*».⁵⁹ Con il risultato, a parere di Wilson, di omettere le reali motivazioni dello Shylock di Shakespeare, che invece suggerisce:

that his 'humour' is only a cloak for his real reason, which we recognize as a complexity of causes: the indignities heaped upon him by Antonio and his friends [...], Shylock's ambitions to do a larger business with Antonio out of the way, and the elopement of his daughter with a Christian, a friend of Antonio.⁶⁰

Tra le molte battute espunte di Gratiano, alcune vengono assegnate a Bassanio: tra queste è degna di nota quella della maledizione, che inizia con il verso: «O, be thou damned, *inexorable Jew*».⁶¹ La risposta di Shylock, ora diretta a Bassanio, si carica di odio ma contiene anche un giusto rilievo:

Thy Curses fall on thy own Head, for thus
 Ensnaring thy best Friend, thou didst it, and not I.
 I stand for Law: Thy Prodigality brought him
 To this.⁶²

57. Cfr. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., pp. 8-9.

58. «Mi chiederete perché preferisca / il peso di quella putrida carne umana / a 3000 ducati» (*JV IV* 1 26-28; *MV IV* 1 39-41).

59. «Il mio umore è la mia ragione» (*JV IV* 1 31-32).

60. «Che il suo 'umore' è solo un velo della reale ragione, che riconosciamo in una complessità di cause: le ripetute umiliazioni subite da Antonio e dai suoi amici [...], l'ambizione di Shylock di fare più affari con Antonio fuori gioco, e la fuga della figlia con un cristiano, amico di Antonio» (WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., p. 10).

61. «Che tu sia maledetto, *implacabile Ebreo*» (*JV IV* 1 78; *MV IV* 1 127).

62. «Che le maledizioni ricadano sul tuo capo, giacché / tu hai messo nei guai il tuo miglio-

Poco oltre, è forse il decoro a suggerire a Granville l'eliminazione del riferimento alla bilancia, e del passo in cui Bassanio e Gratiano si dichiarano disposti, se solo fosse possibile, a sacrificare la vita delle mogli in cambio di quella di Antonio; passo che comprende pure le ironiche repliche di Portia e Nerissa e il commento sarcastico di Shylock.⁶³ In sostituzione del brano, l'autore inventa una nuova prova d'amicizia di Antonio e Bassanio, con quest'ultimo che vuole immolarsi per l'amico.⁶⁴ In cambio della salvezza di Antonio egli offre non una libbra, ma ogni parte del proprio corpo, sicché Shylock potrà riscuotere il suo «Interest upon Interest in Flesh».⁶⁵ La gara su chi debba sacrificarsi viene interrotta da una risata (indicata in una rara didascalia) di Shylock, che non accetterà la sostituzione – dice – perché se la penale verrà corrisposta da Antonio, a Bassanio, causa prima della morte dell'amico, non rimarrà che impiccarsi, con il risultato che: «my ends are serv'd on both».⁶⁶ Il suo intervento non fa che riaccendere la disputa, a cui porrà fine il doge. La storia di Shylock si conclude come nell'originale salvo che per l'importante omissione a cui ho poc'anzi accennato: all'ebreo non verrà imposto di farsi cristiano, come Antonio chiede in *MV*,⁶⁷ e ciò gli permette di salvare «la sua individualità e dignità».⁶⁸ Anche il mercante e il mondo che rappresenta ne traggono vantaggio, poiché non vincono «emarginando il diverso, ma solo facendo giustizia dell'assurda vendetta che egli [Shylock] pretende e vincendo la sua opposizione all'amore della figlia, comportamento tipico del genitore nella commedia».⁶⁹

Le analisi degli studiosi sullo Shylock di Granville hanno avuto spesso l'obiettivo di stabilire se sia stato concepito come comico, qualsiasi cosa si intenda con l'aggettivo. Così, scandagliando il testo, Coleman giunge alla conclu-

re amico, l'hai fatto tu, non io. / Io difendo la legge: la tua prodigalità l'ha portato / A questo» (*JV* IV 1 91-94).

63. Cfr. *MV* IV 1 278-294.

64. Cfr. *JV* IV 1 189-220.

65. «Interesse sull'interesse in carne umana» (ivi IV 1 200). In una battuta precedente, Bassanio aveva già offerto, oltre al triplo dei ducati dovuti, «my hands, my head, my heart» (le mie mani, la mia testa e il mio cuore), ma solo per scoprire il gioco di Shylock, se questi dovesse rifiutarli (ivi IV 1 125; *MV* IV 1 208).

66. «I miei fini sono entrambi raggiunti» (*JV* IV 1 208).

67. Cfr. *MV* IV 1 383.

68. L. INNOCENTI, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pisa, Pacini, 2010, p. 89.

69. Ibid. Da segnalare *George Granville's 'The Jew of Venice'*, lezione tenuta da Loretta Innocenti nel ciclo internazionale di studi *Shakespeare in Venice. Summer School The Shylock Project* (2015 e 2016), organizzato a Venezia dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini e dall'Università Ca' Foscari nell'ambito del progetto europeo diretto da Shaul Bassi *Shakespeare in and beyond the Ghetto: Staging Europe across Cultures*.

sione che «Granville's alteration allows little opportunity for a comic interpretation» e che i tagli hanno reso Shylock un «sadistic villain». ⁷⁰ Hazelton Spencer ritiene che l'adattamento abbia lasciato inalterato Shylock, tuttavia non escludendo – anzi augurandosi, visto l'interprete – che sul palcoscenico sia stato recitato con un registro comico. ⁷¹ Il giudizio di Gross è categorico quanto, nelle intenzioni, spregiativo: lo Shylock di Granville sarebbe «primarily a figure of fun, and his antics, divorced from any serious purpose on the author's part, belong in the never-never world of pantomime». ⁷² Lowerre ritiene che nelle mani di Doggett il personaggio possa essere diventato la parodia di un *villain*, anche se all'esame del testo «the substantial amount of Shakespeare's text which survives in Granville's adaptation makes it difficult to believe that the 1701 Shylock was purely comic». ⁷³ Per George Odell lo *humour* non emerge alla lettura, ma se Shylock «was funny to audiences of the time, it must have been in action and appearance». ⁷⁴ Lo dice con un velo di sarcasmo, e con lo stesso tono aggiunge che se Granville ha eliminato i *clowns* per rispettare le leggi aristoteliche, forse «Shylock may, in some mysterious way, have been made to fill the gap they left». ⁷⁵ Tutt'altro che un'ipotesi peregrina, soprattutto se si invertono i termini. Shylock non diventa comico per necessità: nell'interpretazione di Doggett il personaggio soddisfa nel modo migliore, senza gli interventi dei servi, il quoziente di comicità voluto dall'autore, che non perde di vista che *JV* è una commedia. L'eliminazione dei *clowns*, a cui si aggiunge quella di Tubal, solo menzionato, hanno anche la conseguenza di isolare Shylock dal contesto familiare e comunitario nel quale Shakespeare lo aveva inserito. ⁷⁶

70. «L'adattamento di Granville offre una scarsa opportunità a una interpretazione comica [...] malvagio sadico» (COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., p. 18).

71. Cfr. SPENCER, *Shakespeare Improved*, cit., p. 323.

72. «Una figura soprattutto divertente, e le sue buffonate, avulse da qualsiasi intenzione seria dell'autore, appartengono al mondo fantastico della pantomima» (GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 92).

73. «La notevole quantità di testo di Shakespeare che sopravvive nell'adattamento di Granville rende difficile credere che lo Shylock del 1701 fosse puramente comico» (K.J. LOWERRE, *Music in the Productions at London's Lincoln's Inn Fields Theater, 1695-1705*, tesi di dottorato in Musicologia, Duke University [Ann Arbor], 1997, tutor: prof. Peter Williams, p. 467).

74. «Era divertente per il pubblico del tempo, dev'essere stato per la sua azione e presenza in scena» (G.C.D. ODELL, *Shakespeare from Betterton to Irving*, London, Constable & Co., 1920, 2 voll., vol. I, p. 79).

75. «Shylock può, in qualche modo misterioso, essere stato concepito per riempire il vuoto rimasto» (ibid.).

76. Sul tema si veda M. SHAPIRO, *Literary Sources and Theatrical Interpretations of Shylock*, in *Wrestling with Shylock. Jewish Responses to 'The Merchant of Venice'*, a cura di E. NAHSHON e M. SHAPIRO, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 7-8.

Nell'originale un *outsider* nella società veneziana, nel prologo Shylock viene presentato (dallo spettro di Shakespeare) come uno dei dodici *brokers* ebrei del City Exchange di Londra: «To day we punish a Stock-jobbing Jew. / A piece of Justice, terrible and strange; / Which, if pursu'd, would make a thin Exchange». ⁷⁷ Autorizzati a esercitare all'Exchange fin dal 1657, anno in cui gli ebrei sefarditi venivano riammessi sul suolo inglese, nel 1697 era stato stabilito per legge che non dovessero superare il dieci per cento del totale: un numero mai troppo basso, suggerisce il prologo, indicando come giustificato motivo di ostilità nei confronti degli ebrei la concorrenza nel commercio e nella finanza internazionali. ⁷⁸ Gross pensa che il riferimento allo *stock-jobbing*, ⁷⁹ attività percepita dalla generalità dei londinesi (e del pubblico) come disonesta a prescindere da chi la esercitasse, avrebbe potuto diventare il tema centrale della pièce, rendendola un'interessante satira «highly-up-to-date», e non un riferimento confinato nel prologo. ⁸⁰

Nella società inglese persistevano pregiudizi, stereotipi e un'avversione verso gli ebrei che tuttavia, secondo Bernard Glassman, in tutto il Seicento mantenne una bassa intensità poiché il loro numero rimase contenuto. ⁸¹ I nuovi arrivati, scrive lo studioso, erano visti come «a stubborn people who refused to accept Christianity, and they were, as in the past, the object of scorn and ridicule in many of the conversionist tracts and sermons of the day». ⁸²

Nel 1663, la curiosità di conoscere riti e paramenti sacri degli ebrei spinse il diarista Samuel Pepys a visitare la sinagoga di Londra, dove vide ciò che de-

77. «Oggi puniamo uno speculatore ebreo. / Un atto di giustizia, strano e terribile; / che se venisse realizzato renderebbe meno numerosa la Borsa» (*JV*, Prologo, p. [iv]).

78. A conferma di ciò, le reiterate richieste di espulsione degli ebrei nei decenni precedenti, sempre fondate su istanze di ordine economico: il fatto che, per le stesse ragioni, fossero state tutte rigettate frustrava le attese di coloro che le avevano avanzate e non rassicurava abbastanza la comunità ebraica, che più volte chiese il riconoscimento dello *status* giuridico dei suoi membri, sempre strategicamente negato. Cfr. T.M. EDELMAN, *The Jews of Britain, 1656-2000*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 28-29.

79. Secondo Frank Felsenstein, un dizionario del 1700 definisce lo *stock-jobbing* «a sharp, cunning, cheating Trade of Buying and Selling Shares of Stock in East India, Guinea ect.» («una scaltra, astuta, compravendita fraudolenta di quote azionarie nelle Indie orientali, Guinea ecc.»; F. FELSENSTEIN, *Anti-Semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1666-1820*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 166).

80. «Molto attuale» (GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 93). Thomas Shadwell nel 1692 aveva colto l'opportunità di fare dello *stock-jobber* un 'tipo' teatrale nella commedia *The Volunteers, or the Stock-Jobbers*, con Thomas Doggett nei panni del protagonista Hackwell senior.

81. Cfr. B. GLASSMAN, *Anti-Semitic Stereotypes without Jews: Images of the Jews in England, 1290-1700*, Detroit, Wayne State University Press, 1975, p. 133.

82. «Visti come un popolo ostinato che rifiutava di accettare il cristianesimo e, come in passato, erano oggetto di derisione in molti trattati che promuovevano la conversione e nei sermoni del giorno» (GLASSMAN, *Anti-Semitic Stereotypes*, cit., p. 132).

scrisse come «disorder, laughing, sporting, and no attention, but confusion in all their service, more like brutes than people knowing the true God», escludendo che chiunque abbia assistito ai loro riti possa essere tentato di ripetere l'esperienza.⁸³ Più o meno alle stesse conclusioni giunse vent'anni dopo il predicatore non conformista Henry Newcome, che racconterà: «I could not have believed, but that I saw it, such a strange worship, so modish and foppish; and the people not much serious in it».⁸⁴

Solo gli spettatori che avevano letto *MV* avrebbero forse potuto, se della stessa opinione di Rowe, trovare sbagliata l'assegnazione della parte di Shylock a Thomas Doggett, un *low-comedian* «very Aspectabund, wearing a Farce in his Face» che certo faceva scoppiare dal ridere il pubblico al solo apparire sulla scena.⁸⁵ Alcuni dei personaggi interpretati dall'attore, per esempio i mariti cornuti e i citrulli di ogni età, fanno immaginare che possedesse anche un'efficace inespressività da *dead-pan comedian*.

Nato intorno al 1670, dopo l'apprendistato nella nativa Irlanda e un periodo come *strolling player* nella provincia inglese, Doggett era approdato nel 1691 al teatro di Drury Lane a Londra, dove si era presentato al pubblico interpretando il consigliere Nincompoop in *Love for Money: or, The Boarding School* di Thomas D'Urfey, a parere di Downes eseguito in modo 'inimitabile'.⁸⁶

L'attore Anthony Aston, fin da ragazzo ammiratore di Doggett con il quale in seguito condividerà l'attività di giro, è una fondamentale fonte informativa.⁸⁷ All'inizio, scrive, «he was but little regarded, 'till he chopp'd on the Character of Solon in the *Marriage-Hater Match'd* and from that he vegetated fast in the Parts of Fondlewife in the *Old Batchelor*; Colignii, in the *Villain*; Hob, in

83. «Disordine, risate, scherzi, e nessuna attenzione, ma confusione durante tutta la celebrazione, più come selvaggi che come persone che conoscono il vero Dio» (*The Diary of Samuel Pepys*, a cura di H.B. WHEATLEY, London, George Bell, 1893, alla data 14 ottobre 1663, cit. dall'edizione on line <https://www.pepysdiary.com/diary/1663/10/14/> [ultimo accesso: 2 maggio 2021]).

84. «Se non lo avessi visto non ci crederei, un culto così strano, così bizzarro e lezioso; e le persone non sono molto serie nel praticarlo» (annotazione datata 26 giugno 1686, *The Autobiography of Henry Newcome M.A.*, a cura di R. PARKINSON, Manchester, Chetham Society, 1852, 2 voll., vol. II, p. 262).

85. «Molto espressivo, con la farsa impressa sul volto» ([DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 52).

86. Cfr. *ivi*, p. 42.

87. Anthony (Tony) Aston (1682 ca.-1750 ca.), famoso *strolling-player* e drammaturgo noto anche con il nome Matt Medley. Avviato agli studi di legge, che lascia nel 1697 per il teatro, nel 1700 si reca nel Nuovo mondo visitando Charleston, New York e altre colonie inglesi, tra cui le isole Bahamas e la Jamaica. Tornato in patria nel 1704 continua la sua attività di giro in Inghilterra (Londra inclusa), Scozia e Irlanda.

the *Country Wake* and Ben the Sailor, in *Love for Love*». ⁸⁸ Aston racconta inoltre di quando Doggett si cimentò nella parte tragica di Phorbas in *Oedipus*, con cui sfortunatamente sortì lo stesso effetto che otteneva con le parti comiche: far ridere. Sulla battuta «But, oh! I wish *Phorbas* had perish'd in that very Moment», ⁸⁹ gli spettatori rammentarono un'analoga battuta – ma di tutt'altro registro – del personaggio di Young Hob nella sua commedia *Country Wake*, sicché «they burst out into a loud Laughter; which sunk *Tom Dogget's* Progress in Tragedy from that Time». ⁹⁰

Il primo successo menzionato da Aston, del gennaio 1692, per qualche tempo valse a Doggett il soprannome 'Solon', il personaggio interpretato. Il contributo dell'attore fu ritenuto determinante per l'ottima riuscita di *The Marriage-Hater Match'd* dal «London Mercury», dove si legge che «whether in Justice [D'Urfey] is not obliged to present Mr Dogget (who acted Solon to so much advantage) with half the Profit of his Third Day, since in the Opinions of most Persons, the good Success of his Comedy was half owing to that Admirable Actor». ⁹¹ John Dryden trovò la commedia orribile, ma assai divertente la scena ambientata nel manicomio di Bedlam, in cui «M^r Bracegirdle and Solon were both mad: the Singing was wonderfully good», ⁹² aggiungendo che

88. «Era poco considerato fino a quando dimostrò la sua abilità nel personaggio di Solon in *The Marriage-Hater Match'd*; dopo il quale crebbe rapidamente con le parti di Fondlewife in *The Old Batchelor*; Colignii in *The Villain*; Hob in *The Country Wake*; e Ben il marinaio, in *Love for Love*» (A. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq.; His Lives of the Late Famous Actors and Actresses*, London, For the Author, [1747], p. 14). Gli autori delle pièce sono, rispettivamente: Thomas D'Urfey, William Congreve (anche di *Love for Love*), Thomas Porter e Thomas Doggett. Le parti di Doggett sono tutte comiche, compresa quella di Colignii nella tragedia *The Villain*, un grande successo degli anni successivi alla Restaurazione riproposto nel 1694.

89. «Ma, oh! Vorrei che *Phorbas* fosse perito proprio in quel momento» (J. DRYDEN-N. LEE, *Oedipus a Tragedy, as it is acted at His Royal Highness, the Duke's Theatre*, London, Printed for R. Bentley and M. Magnes, 1679, iv 1).

90. «Essi scoppiarono in una fragorosa risata, che inabissò ogni possibile futuro di Tom Doggett nella tragedia» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 14).

91. «Sebbene [D'Urfey] non sia tenuto per legge a dare a Mr. Doggett (che ha recitato Solon con tanto merito) metà del profitto del terzo giorno, secondo l'opinione di molte persone, il buon successo della sua commedia è dovuto per metà a quell'ammirevole attore» («London Mercury», 26 febbraio 1692, cit. in *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and other Stage Personnel in London 1660-1800*, a cura di P.H. Jr. HIGHFILL, K.A. BURNIM, E.A. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993, 16 voll., vol. iv [1975], p. 442). Gli incassi al netto delle spese della terza e della sesta serata di rappresentazioni consecutive (se lo spettacolo riusciva a raggiungerle) costituivano l'unica forma di guadagno dei drammaturghi. Nel secolo successivo agli attori verrà riconosciuto il merito individuale nel decretare il successo di una pièce con l'assegnazione di una o più serate di *benefit*. Cfr. R.D. HUME, *The Origin of the Actor Benefit in London*, «Theatre Research International», ix, 1983, 2, pp. 99-111.

92. «M^r Bracegirdle e Solon erano entrambi pazzi: cantavano meravigliosamente bene»

la loro esecuzione canora superò quella dei cantanti professionisti, non perché migliore tecnicamente, ma perché il canto si integrava in modo perfetto con l'azione propriamente drammatica.⁹³

Per la parte di Sancho, nella tragicommedia *Love Triumphant: or, Nature Will Prevail*, Dryden pensò a Doggett e gli chiese di collaborare nella definizione del personaggio, un ebreo convertito che non vede l'ora di godere dell'eredità lasciatagli dal padre appena morto: «This morning I had their chief Comedian whom they call Solon [Doggett], with me; to consult with him concerning his own Character: & truly I thinke he has the best Understanding of any man in the Playhouse».⁹⁴ Una dimostrazione di fiducia da parte del drammaturgo e, soprattutto, la consapevolezza di quanto la riuscita del personaggio e dello spettacolo *tout court* potessero dipendere dall'interprete.

L'attore, impresario e drammaturgo Colley Cibber scriverà che l'ammirazione del grande commediografo William Congreve per Doggett fu ricompensata dai personaggi scritti per lui. Grazie a Fondlewife in *The Old Batchelor* e a Ben in *Love for Love* «no Author and Actor could be more obliged to their mutual masterly Performances».⁹⁵ Nella lista dei personaggi comici in cui il *prompter* Downes riteneva che Doggett eccellesse, è incluso anche Shylock, mentre tra le parti shakespeariane di solito non menzionate vanno segnalate quelle di Polonio e del primo becchino in *Hamlet* e di una delle streghe in *Macbeth*.

Secondo Cibber il punto di maggior forza dell'attore erano «the Characters of lower Life, which he improv'd, from the Delight he took, in his Observations of that Kind, in the real World».⁹⁶ A questo proposito David Garrick (che

(lettera di John Dryden a William Walsh, Londra, 9 maggio 1693, in *The Letters of John Dryden, with Letters Addressed to Him*, a cura di C.E. WARD, Durham N.C., Duke University Press, 1942, p. 53).

93. Cfr. C.S. PRICE, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 166.

94. «Stamani ero con il loro attore comico principale, quello che chiamano Solon, per consultarmi con lui riguardo il suo personaggio: penso davvero che abbia un'intelligenza superiore a chiunque altro del teatro» (lettera di John Dryden a William Walsh, cit., p. 54).

95. «Nessun autore né attore avrebbe potuto essere più grato all'altro per le rispettive magistrali performances» ([C. CIBBER], *An Apology for the Life, Comedian, and Late Patentee of the Theatre-Royal* [...], London, John Watts, 1740, p. 407). Colley Cibber (1671-1757) iniziò la carriera di attore nel 1690 al teatro di Drury Lane, che poi diresse dal 1710 al 1732 con Robert Wilks, Thomas Doggett (fino al 1713) e poi con Barton Booth. Più apprezzato come attore comico che tragico, si ricordano le interpretazioni di Lord Foppington in *The Relapse* di John Vanbrugh e di sir Novelty Fashion, protagonista della sua commedia *Love's Last Shift*. Oltre a quest'ultima, riscosero grande successo le sue *The Careless Husband* e *The Provok'd Husband*. L'adattamento del 1700 del *Richard III* di Shakespeare ebbe una lunghissima fortuna scenica.

96. «I personaggi di bassa condizione, che egli perfezionò grazie al piacere con cui li osservava nel mondo reale» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

non conobbe Doggett) anni più tardi scriverà che proprio in vista dell'interpretazione del marinaio Ben l'attore si sarebbe trasferito nel malfamato quartiere portuale di Wapping sul Tamigi per raccogliere spunti utili a connotare gergo e gestualità del personaggio.⁹⁷ Questa cura nella preparazione della parte lo rendeva «the most an Original, and the strictest Observer of Nature, of all his Contemporaries. He borrow'd from none of them: His Manner was his own».⁹⁸ Nelle sue creazioni egli non solo era originale, ma anche: «a Pattern to others, whose greatest Merit was that they had sometimes tolerably imitated him».⁹⁹ Cibber stesso si riconosce debitore di Doggett, specie per alcune parti che assunse dopo il ritiro di quest'ultimo. Tra queste il già citato Fondlewife, divenuto uno dei maggiori successi di Cibber, e che pure Aston dichiara di aver imitato.¹⁰⁰

Cibber racconta che il collega riteneva la commedia l'unico genere in grado di dar voce alla natura, mentre pensava che la tragedia, con il suo linguaggio astruso e gli inutili orpelli, allontanasse dalla vita reale: per questo motivo Doggett, quando dirigevano insieme il Drury Lane, avrebbe voluto limitare le rappresentazioni delle tragedie, con ciò però dimostrando una scarsa considerazione dei gusti del pubblico.¹⁰¹ Cibber precisa che un motivo più prosaico dell'avversione del socio per la tragedia erano le spese per i costumi e gli accessori, questione alla base di estenuanti discussioni con l'altro co-manager Thomas Wilks.¹⁰² D'altronde, informa Cibber, Doggett «was one of those close Oeconomists whom Prodigals call a Miser».¹⁰³ E a proposito del suo rapporto con il denaro, nel 1740 l'anonimo autore di *The Laureat* lo ricorda come «ever busied in Stock-jobbing [...] gaming in Exchange Alley».¹⁰⁴

97. Cfr. [D. GARRICK], *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhuman proceedings. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*, London, W. Bickerton, 1744, p. 10.

98. «Il più originale e il più rigoroso osservatore della natura tra tutti i suoi contemporanei. Non imitava nessuno di loro: la sua maniera era proprio sua» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

99. «Un modello per gli altri, che al massimo potevano vantare di essere riusciti talvolta a imitarlo in modo passabile» (ivi, p. 406).

100. Cfr. ivi, p. 168; ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 22.

101. Cfr. [CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., pp. 186-187.

102. Cfr. ivi, p. 187.

103. «Era uno di quei rigorosi economizzatori che i prodighi chiamano spilorci» (ivi, p. 394).

104. «Sempre impegnato a fare affari [...] a giocare a Exchange Alley» (*The Laureat: or, the Right side of Colley Cibber, Esq; containing, explanations, amendments, and observations, on a book intituled 'An Apology for the Life, and Writings of Mr. Colley Cibber' [...]*, London, J. Roberts, 1740, p. 75).

Sotto il profilo caratteriale, Cibber lo descrive come un uomo «so immovable in his Opinion of whatever he thought was right or wrong, that he could never be easy under any kind of Theatrical Government, and was generally so warm in pursuit of his Interest that he often out-ran it». ¹⁰⁵ Doggett si trovò spesso e per lunghi periodi senza occupazione perché, prosegue, egli non era «able to bear, in common with others, the disagreeable Accidents that in such Societies are unavoidable». ¹⁰⁶ Un temperamento che potrebbe spiegare perché Doggett riprese spesso l'attività di giro e perché, non volendo sottostare all'ordine della regina Anna che impose come socio del Drury Lane l'attore Barton Booth, nel 1713 lasciò il teatro e ingaggiò una estenuante battaglia legale contro i co-managers dato che voleva continuare a percepire i dividendi senza lavorare. ¹⁰⁷ Una decisione che forse non era intesa come definitiva, ma che lo divenne con la sua morte nel 1721.

In apertura dello scritto di Aston più volte citato, questi dichiara di voler denunciare le lacune e gli ingiusti giudizi formulati da Cibber nell'*Apology* pubblicato sette anni prima. A proposito di Doggett, afferma che questi «cannot reasonably be so censur'd; for whoever decry'd him, must inevitably have laugh'd much, whenever he saw him act». ¹⁰⁸

Il ritratto che egli delinea della personalità di Doggett è ben diverso da quello fatto da Cibber: «[he] was a little, lively, spract Man, [...] His Behaviour modest, chearful, and complaisant. [...] I have had the Pleasure of his Conversation for one Year, when I travell'd with him in his strolling Company, and found him a Man of very good Sense, but illiterate». ¹⁰⁹ Aggiunge che «he was the most faithful, pleasant Actor that ever was», e ricorda che non aveva bisogno di ricorrere a trucchi per catturare l'attenzione degli spettatori poiché «while they gaz'd at him, he was working up the Joke, which broke out

105. «Così inamovibile nella sua opinione su qualunque cosa pensasse giusta o sbagliata, da non riuscire mai ad accettare con facilità alcun tipo di gestione teatrale, e quando perseguiva il suo interesse si accalorava talmente da oltrepassare spesso i limiti» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 187).

106. «Capace di sopportare, come gli altri, gli sgradevoli accidenti che in queste società sono inevitabili» (ibid.).

107. Cfr. *ivi*, pp. 371-376, 389-397.

108. «Non può ragionevolmente essere così censurato; poiché chiunque lo abbia criticato, senza dubbio deve aver riso molto ogni volta che lo ha visto recitare» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 14).

109. «[Egli] era un uomo minuto, vivace e sveglio [...] il suo comportamento era modesto, allegro e conciliante. [...] Ho avuto il piacere di frequentarlo per un anno, quando ho viaggiato con lui e la sua compagnia di giro, e l'ho trovato un uomo di grande buonsenso, ma illetterato» (*ivi*, p. 15). Aston aveva ricevuto un'istruzione di livello molto più alto di Doggett, che viene definito illetterato perché talvolta sbagliava la grafia di alcune parole.

suddenly in involuntary Acclamations and Laughter.—Whereas our modern Actors are fumbling the dull Minutes, keeping the gaping Pit in Suspence of something delightful a coming,—*Et parturiunt Montes, nascitur ridiculus Mus*». ¹¹⁰

Nonostante i diverbi con il socio Wilks, per Doggett i costumi non erano semplici accessori ma elementi essenziali del personaggio, come attesta Cibber: «In dressing a Character to the greatest Exactness he was remarkably skilful; the least Article of whatever Habit he wore seem'd in some degree to speak and mark the different Humour he presented; a necessary Care in a Comedian, in which many have been too remiss or ignorant». ¹¹¹ Per il personaggio del *broker* Money-trap in *The Confederacy*, commedia di John Vanbrugh del 1705 dalla lunga fortuna scenica, Doggett

wore an old thread-bare black coat, to which he had put new cuffs, pocket-lids, and buttons, on purpose to make its rustiness more conspicuous. The Neck was stuffed so as to make him appear round shouldered, and gave his head the greater prominency; his square-toed shoes were large enough to buckle over those he wore in common, which made his legs appear much smaller than usual. ¹¹²

Al trucco riservava un'attenzione non inferiore, come avrebbe riferito a Thomas Wilkes un collega di Doggett di cui non viene precisata l'identità: «he could with the greatest exactness paint his face so as to represent the ages of seventy, eighty, and ninety distinctly». ¹¹³ Aston rimarca le abilità mimiche e linguistiche dell'attore definendolo «the best Face-player and Gesticulator, and a thorough Master of the several Dialects». ¹¹⁴ Perizia mimica al servizio di una

110. «L'attore più leale e piacevole che sia esistito [...] mentre lo fissavano, stava preparando la battuta che li avrebbe colti all'improvviso, scatenando risa e acclamazioni involontarie – mentre gli attori moderni la tirano per le lunghe, tengono la platea a bocca aperta in attesa che arrivi qualcosa di divertente – *I monti hanno le doglie del parto, nascerà un ridicolo topo*» (ivi, pp. 15-16). La locuzione latina è di Orazio (*Ars poetica*, 139).

111. «Era straordinariamente abile nel vestire un personaggio con la massima esattezza; il minimo particolare di qualunque abito indossasse sembrava in qualche modo parlare e sottolineare il diverso carattere che presentava; una cura necessaria in un comico, che molti invece trascurano o ignorano» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

112. «Indossò un cappotto nero vecchio e logoro a cui aveva aggiunto dei nuovi coprimani, tasche a patta e bottoni per renderlo ancora più malconcio. Il collo era imbottito in maniera da farlo sembrare con le spalle rotonde e la testa più grande; le scarpe a punta quadrata erano grandi abbastanza da allacciarsi sopra quelle che indossava di solito, facendo sembrare le sue gambe molto più sottili» (T. WILKES, *A General View of the Stage*, London-Dublin, J. Cote-W. Whetstone, 1759, p. 147).

113. «Egli riusciva a truccarsi il viso con la massima esattezza e dimostrare con esattezza l'età di settanta, ottanta, novant'anni» (ibid.).

114. «L'attore con le migliori gestualità e mimica facciale e un assoluto maestro nei vari dialetti» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 16).

comicità sempre controllata: «he could be extremely ridiculous without stepping into the least Impropryety».¹¹⁵

Il testimone di Wilkes racconta inoltre che Sir Godfrey Kneller affermò che l'attore «excelled him in Painting; for, that could only copy nature from the originals before him, but he [Doggett] could vary them at pleasure, and yet keep a close likeness».¹¹⁶ Il pittore sarebbe vincolato al soggetto che deve riprodurre sulla tela mentre l'attore mostra diverse sfaccettature del suo modello riuscendo a esserne fedele.

Kneller fu tra i pochi pittori del suo tempo a ritrarre degli attori: tra questi Thomas Betterton ed Elizabeth Barry, entrambi raffigurati non in ruolo a mezzo busto. Non deve stupire troppo che i due dipinti siano gli unici ad aver tramandato l'effigie degli attori più famosi dell'epoca. Il ritratto, infatti, diventerà uno strumento di autopromozione per gli attori (e di conseguenza per i pittori) solo qualche decennio più tardi grazie soprattutto a David Garrick, di cui abbondano ritratti privati e in ruolo.¹¹⁷

Per quanto riguarda Thomas Doggett, l'estensore della voce del *Biographical Dictionary of Actors* esclude che ci siano giunte immagini riferibili a lui con certezza.¹¹⁸ Viene considerata spuria un'incisione in cui un danzatore sta eseguendo con grande energia la *Cheshire Round*, una sorta di giga che Aston informa l'attore eseguisse con particolare maestria, mentre Cibber parla di «particular Dances, [...] of Humour, [in which] he had no Competitor».¹¹⁹ L'immagine è stata messa in relazione con un dipinto di cui scrive lo stesso Aston, un ritratto di Doggett nel personaggio eponimo di *Sauny the Scott* che si troverebbe alla taverna *Duke's Head* a Lynn Regis nel Norfolk.¹²⁰ In *Thomas Doggett Pictur'd*, Walter Lion esclude che vi sia alcun nesso tra il ritratto di cui parla Aston e l'incisione del danzatore, che ritiene eseguita nel diciannovesimo secolo sulla

115. «Egli poteva essere estremamente ridicolo senza cadere nella minima esagerazione» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

116. «Lo superava nella pittura perché egli poteva copiare la natura solo dagli originali che aveva di fronte, mentre [Doggett] poteva variarli a piacimento, e tuttavia mantenerne la somiglianza» (WILKES, *A General View*, cit., p. 147).

117. Su questo tema, con specifico riferimento a Garrick, si veda M.C. BARBIERI, *Garrick interpreta Garrick. L'attore in viaggio e i suoi ritratti scenici*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 62-73. Si veda anche M.I. ALIVERTI, *La naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

118. Cfr. *A Biographical Dictionary of Actors*, cit., vol. iv, pp. 450-451.

119. Cfr. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 15. «In danze particolari, di spirito, [nelle quali] egli non aveva rivali» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

120. Cfr. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 16. *Sauny the Scott* è l'adattamento della commedia di Shakespeare *The Taming of the Shrew*, approntato da John Lacy nel 1667. Sauny corrisponde a Grumio, servo di Petruchio, che Lacy aveva adattato per sé.

base dell'incisione che compare sul frontespizio di «The Cobbler of Preston», commedia del 1716 in cui Doggett non ebbe parte alcuna.¹²¹

Nello stesso volume viene pubblicata la riproduzione di un ritratto a figura intera di Doggett, forse nei panni del consigliere Nincompoop in *Love for Money* di Thomas D'Urfey (fig. 1). Eseguito dallo scozzese Thomas Murray, il dipinto è datato intorno al 1691, l'anno della prima rappresentazione della commedia che segnò l'esordio londinese di Doggett, come già ricordato. L'opera, di grandi dimensioni, è conservata almeno dalla metà dell'Ottocento nel castello di Sherborne nel Dorset, e dall'inizio del secolo scorso è esposta nella *entrance hall*. Il dipinto presenta la snella figura di Nincompoop nell'interno di una dimora borghese come fosse in visita e in attesa di essere ricevuto, come fa pensare il cappello che tiene in mano. Indossa un rigido cappotto a righe, completamente allacciato, con maniche a tre quarti dai larghi e vistosi paramani da cui spuntano le maniche della marsina, mentre sul capo ha una parrucca scura dalla foggia austera. La postura e le braccia distese lungo i fianchi, leggermente contratte, esprimono un'impazienza e un timore malcelati, mentre lo sguardo verso l'osservatore lo mostra un po' accigliato.

Si tratta del primo di una lunga e variegata serie di mariti cornificati che Doggett porterà in scena nel corso della carriera, come racconta nello «Spectator» Joseph Addison:

If an alderman appears upon the stage, you may be sure it is in order to be cuckolded. An husband who is a little grave or elderly, generally meets with the same fate. Knights and baronets, country squires, and justices of the quorum, come up to town for no other purpose. I have seen poor Doggett cuckolded in all these capacities.¹²²

In *Love for Money* è un marito che facilita in ogni maniera le relazioni sociali dell'adorata moglie per lenire la solitudine di cui soffre enormemente.

Un'immagine che a mia conoscenza non è mai stata ricondotta a Doggett riguarda proprio il personaggio di Shylock, raffigurato all'interno della citata edizione delle opere shakespeariane del 1709, la prima che conteneva illustrazioni. Oltre alle caratteristiche innovative a cui ho accennato, Jacob Tonson

121. Cfr. W. LION, *Thomas Doggett Pictur'd: An Enquiry into the Claims to Authenticity of the Few Supposed Representations from Life of this Famous Comedian and such Idea of His Physical Appearance and Personality [...]*, London, The Company of Watermen & Lightermen of the River Thames, 1980, pp. 25-34.

122. «Se un consigliere appare sul palcoscenico, potete star certi che è per essere cornificato. Un marito un po' austero o anziano di solito va incontro allo stesso destino. Cavalieri e baronetti, gentiluomini di campagna, e giudici di pace, vengono in città per nessun altro scopo. Ho visto il povero Doggett cornificato in tutte queste vesti» («The Spectator», 1° agosto 1712, in *The Spectator; with Notes and a General Index*, Philadelphia, Hickman and Hazzard, 1822, p. 535).

aveva infatti voluto che ogni dramma recasse un'acquaforte sull'antiporta del frontespizio come nelle edizioni francesi delle opere di Corneille, Racine e Molière di qualche decennio prima.¹²³

Dato che l'iconografia shakespeariana quasi non esisteva, il disegnatore che «si apprestava ad illustrare i drammi di Shakespeare non poteva rifarsi, o copiare *tout court*, nessun modello preesistente».¹²⁴ Per i drammi allestiti con frequenza (adattamenti compresi) era abbastanza semplice individuare un momento topico dal punto di vista dello spettacolo che potesse essere valido anche sotto il profilo iconografico, mentre per le opere che non venivano rappresentate era solo la lettura del testo a guidare. Per *MV* fu scelta la scena del processo, che occupa quasi per intero il IV atto pure nella versione di Granville (fig. 2).¹²⁵ Una scelta che avrà molta fortuna nell'iconografia successiva, anche quando il referente sarà dichiaratamente spettacolare.

La scena si svolge in una sontuosa sala consiliare al centro della quale, sul fondo, il Doge siede su un trono sopraelevato attorniato da due file di senatori. In primo piano sulla destra, Shylock brandisce il coltello con la mano destra ed esibisce il contratto con la sinistra. Indossa un abito tardo secentesco di gusto spagnolo costituito da un corto mantello con colletto indossato su una marsina e brache decorate con nastrini, capelli lunghi ricadenti sulle spalle, mustacchi e pizzetto. Alla sua destra, quasi di spalle, Portia travestita da avvocato perora la causa di Antonio tendendo le braccia verso il doge. A sinistra, in primo piano, abbigliati alla moda primo settecentesca, Antonio e Bassanio sono rivolti verso Shylock, a cui il secondo tende il sacchetto con i ducati. Al centro della scena, china sul tavolo, Nerissa travestita da cancelliere redige un documento. Il ghigno beffardo di Shylock e il sorriso appena accennato di Antonio e Bassanio sembrano corroborare l'ipotesi che l'illustratore o forse chi gli ha suggerito il soggetto da raffigurare, volesse conferire alla scena una velatura ironica. Suggerita dal testo di Shakespeare e/o dalla messinscena di *JV*?

Disponendo di un ritratto di Doggett nel dipinto di Murray, credo si possa sostenere con maggiore convinzione l'ipotesi che almeno nella figura di Shylock – il cui viso nonostante il trucco sembra compatibile con quello dell'attore in *Nincompoop* – l'illustrazione dell'edizione Tonson contenga un riferimento

123. Cfr. M.C. BARBIERI, *Immagini del personaggio nelle prime edizioni shakespeariane*, in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 141-142.

124. Ivi, p. 147.

125. Hammelmann ritiene che François Boitard sia l'autore di tutti i disegni della serie, attribuzione che altri studiosi accolgono con formula dubitativa, benché concordino sul ruolo avuto dall'artista nell'impresa. L'incisore potrebbe essere Elisha Kirkall (cfr. H.A. HAMMELMANN, *Shakespeare's First Illustrations*, «Apollo», LXXXVIII, 1968, pp. 1-4).

spettacolare a *JV*.¹²⁶ A mio avviso non è indispensabile cercare nell'acquaforte altre prove a sostegno di questa ipotesi: la discrasia che si può rilevare, per esempio, nell'aver raffigurato Bassanio troppo giovane rispetto a Betterton potrebbe provare solo che Shylock e forse il suo interprete hanno impresso un segno maggiore nella memoria del pubblico e, in modo conscio o meno, nel disegnatore o in colui che ha guidato la sua mano.

La velatura ironica ravvisata nell'acquaforte della scena del processo, esaminata poc'anzi, nell'illustrazione dell'edizione del 1714 vira verso una più marcata ilarità (fig. 3).¹²⁷ Identica alla precedente nell'impianto compositivo, qui il Doge accenna a un sorriso e le figure dei senatori si animano come stessero discutendo. Anche Shylock sorride, beffardo, mentre le espressioni del volto e i gesti di Antonio e Bassanio sono più definiti: il primo sorride in modo più aperto e indica i documenti sul tavolo del cancelliere, mentre il gesto deittico del secondo sembra diretto al sacchetto, ovvero all'offerta dei ducati reiterata più volte nel testo. L'illustrazione non è corretta dal punto di vista filologico; non vi è, infatti, un momento preciso nel quale i personaggi possono aver assunto queste posizioni in contemporanea, ma ciò non ne inficia il valore.

L'incisione del 1709 è la prima raffigurazione di Shylock, forse anche dell'interprete. Può invece essere ritenuta la prima descrizione del personaggio quella contenuta nella ballata *The Forfeiture (La penale)*, pubblicata dall'ex *boy actor* Thomas Jordan nel 1663-1664 ma forse risalente a qualche anno prima.¹²⁸ Nella ballata, che narra in forma semplificata l'intreccio di *MV*, i personaggi della commedia non vengono mai menzionati per nome, nemmeno Shylock, che viene chiamato 'Jew' e così tratteggiato: «His beard was red, his face was made / Not much unlike a Witches; / His habit was a Jewish gown, / That would defend all weather: / His chin turn'd up, his nose hung down, / And both ends met together».¹²⁹ Tra gli studiosi che considerano Richard Burbage

126. Stuart Sillars in un'accurata analisi dell'impianto compositivo della figurazione, in merito al criterio adottato da Boitard per la scelta del soggetto sostiene che essa «rests on his own reading» («si fonda sulla sua lettura»), con ciò escludendo anche solo la possibilità che l'immagine contenga un riferimento spettacolare a *The Jew of Venice* (S. SILLARS, *Shakespeare Seen: Image, Performance and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 199).

127. Per la nuova edizione le immagini furono tutte ridisegnate dal francese Louis du Guernier (e incise da Elisha Kirkall) perché il formato dell'edizione era stato ridotto.

128. Cfr. T. JORDAN, *The Forfeiture: A Romance*, in *A Royal Arbor of Loyal Poesie: consisting of poems and songs [...] composed by Tho. Jordan*, London, Printed by R.W. for Eliz. Andrews, 1664, pp. 113-116, anche in versione digitale in <http://eebo.chadwyck.com> (ultimo accesso: 2 febbraio 2021). Per un profilo biografico di Thomas Jordan v. *Oxford Dictionary of National Biography*, s.v., nella versione on line: <https://www.oxforddnb.com> (ultimo accesso: 10 luglio 2021).

129. «La sua barba era rossa, la sua faccia era / non troppo diversa da quella di una strega; / il suo abito era una gabbana ebraica, / che protegge da qualsiasi tempo: / il mento curvato all'insù,

il creatore di Shylock, alcuni ritengono che sia proprio l'attore a essere qui ritratto con il costume e la truccatura del personaggio.¹³⁰

Lelyveld ritiene che l'idea che Shylock in scena fosse connotato da barba e capigliatura rosse derivi anche, o sia stata corroborata, da alcuni versi che nella prima metà dell'Ottocento il critico letterario e noto falsificatore di documenti antichi John Payne Collier aggiunse all'ode *A Funeral Elegy on the Death of the Famous Actor, Richard Burbage* del 1619.¹³¹ Nella sua 'interpolazione', Collier tesse le lodi di alcune interpretazioni dell'attore che non erano state comprese nell'*Elegy*: «Heart-broken Philaster, and Amintas too, / Are lost forever; with the red-hair'd Jew / Who sought the bankrupt merchant's pound of flesh, / By woman-lawyer caught in his own mesh».¹³² Nulla vieta, conclude Lelyveld, che il primo Shylock e gli attori che un secolo dopo tornarono a interpretarlo si presentassero in scena *red hair'd*, ma non sono i versi di Jordan né, tantomeno, quelli di Collier a provarlo.¹³³

Sono invece dei documenti iconografici ad aver suggerito a John Moore alla metà del secolo scorso che la creazione di Shylock, e di altri personaggi shakespeariani, sia stata influenzata dalla Commedia dell'Arte.¹³⁴ Lo studioso ne tratta in *Pantaloon as Shylock*, saggio in cui la sua posizione sull'argomento risulta più equilibrata di quanto il titolo preannunci:

not for a moment should anyone suggest that Shakespeare *based* his Shylock upon Pantaloon. It is obvious that there were other current traditions of avaricious fathers

il naso all'ingiù, / con le estremità che si toccano» (*The Forfeiture*, cit., p. 113).

130. Su questi temi, si vedano J.R. WILSON, *Hath Not a Jew a Nose? Or, the Danger of Deformity in Comedy*, in *New Readings of 'The Merchant of Venice'*, a cura di H. SERRA, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2013, pp. 131-161; M.C. LINTHICUM, 'My Jewish Gaberdine', «Publications of the Modern Language Association of America», XLIII, 1928, 3, pp. 757-766; e ID., *Costume in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Oxford, Clarendon Press, 1936.

131. Cfr. LELYVELD, *Shylock*, cit., p. 7. L'ode è conservata a San Marino (California), Huntington Library, MS HM 198, ff. 99-101 e trascritta in *English Professional Theatre, 1530-1660*, a cura di H. BERRY, W. INGRAM e G. WICKHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 181-183.

132. «Philaster dal cuore spezzato, e anche Amintas, / sono perduti per sempre; con l'ebreo dai capelli rossi / che pretendeva la libbra di carne del mercante in bancarotta, / da una donna-avvocato caduta nella sua rete» (J.P. COLLIER, *Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare*, London, The Shakespeare Society, 1846, p. 53). Ripercorre la vicenda della falsificazione del documento G.P. JONES, *A Burbage Ballad and John Payne Collier*, «The Review of English Studies», XI, 1989, 159, pp. 393-397.

133. Cfr. LELYVELD, *Shylock*, cit., p. 8.

134. In particolare, l'incisione che raffigura il Magnifico (Pantalone) in *Compositions de rhetorique de M. Don Arlequin [...]*, Lyon, s.i.t., 1601, livre III, p. 50, riprodotta in J.R. MOORE, *Pantaloon as Shylock*, «Boston Public Library Quarterly», I, 1949, 1, p. 32.

and cruel Jews and bloody-minded usurers to draw upon. [...] Shakespeare knew the *commedia dell'arte* exceedingly well, drew upon it when he liked, and assumed that his audience would catch his reference to it.¹³⁵

Thomas Jordan conclude *The Forfeiture* con due versi raramente citati nei quali esprime il timore per qualcosa che si annuncia o che forse è già accaduto, la riammissione degli ebrei: «I wish such Jews may never come / to England, nor to London».¹³⁶ Saranno i nuovi arrivati a fornire, come già visto, nuovi spunti e forse anche un rinnovato interesse per la messinscena di *MV*, sia pure nell'adattamento di Granville.

Dopo Doggett, gli ottimi attori che interpretarono Shylock finché *JV* tenne il palcoscenico si ispirarono sicuramente alla sua interpretazione.¹³⁷ La commedia fu ritenuta adatta anche al pubblico delle fiere: William Pinkethman la presentò a Southwark nel 1711 (con il sottotitolo *The Femal Lawyer*), William Bullock nel 1719 a Greenwich. Nel 1724 Aston propose invece alla Blue Post Tavern un *medley* (di cui era specialista) che comprendeva il duetto *Shylock and Antonio*.

Lo stesso Macklin, prima di restituire alle scene «the Jew that Shakespeare drew», si era cimentato nell'interpretazione di un personaggio ebreo di chiaro stampo comico-farsesco. Si trattava di Mordecai in *The Harlot's Progress* (1733), bizzarra *ballad opera* di Theophilus Cibber ispirata all'omonimo ciclo pittorico di William Hogarth, che dal 1737 grazie a lui godette di una rinnovata fortuna.¹³⁸

135. «Nessuno dovrebbe suggerire, nemmeno per un momento, che Shakespeare abbia basato il suo Shylock su Pantalone. È ovvio che vi erano altre tradizioni di padri avari, ebrei crudeli e maligni usurai a cui attingere. [...] Shakespeare conosceva molto bene la commedia dell'arte, vi attingeva quando voleva e presumeva che il suo pubblico avrebbe colto i riferimenti ad essa» (ivi, p. 34).

136. «Spero che questi ebrei possano non venire mai / in Inghilterra, e nemmeno a Londra» (JORDAN, *The Forfeiture*, cit., p. 40).

137. Benjamin Griffin tra il 1715 e il 1721, Anthony Boheme dal 1722, John Ogden dal 1728 e John Arthur nel 1739.

138. Cfr. M.C. BARBIERI, *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2017, p. 156 e passim.



Fig. 1. Thomas Murray, Thomas Doggett nella parte di Deputy Nincompoop in *Love for Money: or, The Boarding School* di Thomas D'Urfey, 1691 ca., olio su tela (Dorset, Sherborne Castle, © Sherborne Castle Estates).

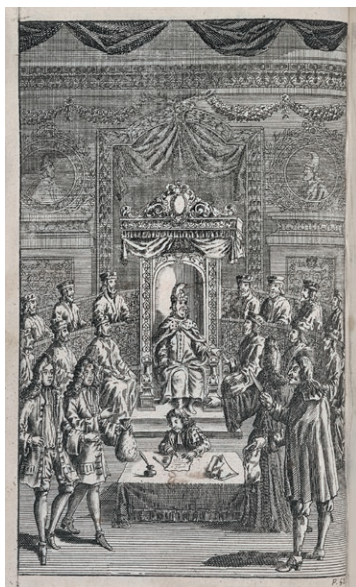


Fig. 2. Elisha Kirkall (da François Boitard), La scena del processo in *The Merchant of Venice* (iv 1), 1709, acquaforte (in *The Works of Mr. William Shakespear* [...], London, Jacob Tonson, 1709, vol. II, p. 523).



Fig. 3. Elisha Kirkall (da Louis du Guernier), La scena del processo in *The Merchant of Venice* (iv 1), 1714, acquaforte (in *The Works of Mr. William Shakespear* [...], London, Jacob Tonson, 1714, vol. II, p. 141).

MARA NERBANO

ANTONIO MORROCCHESI ALL'ACCADEMIA
DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Tra le pagine più raffinate dedicate all'attività pedagogica di Antonio Morrocchesi, sono da annoverare quelle di Claudio Meldolesi su *Come Morrocchesi rovesciò il pensiero del teatro*.¹ Il rovesciamento cui l'autore fa riferimento consistette in una pratica dell'arte teatrale che, impossibilitata a riscattarsi dalla mediocrità dell'esistente, se ne ritrasse per coltivare il teatro come virtualità, come visione e pensiero: «cioè il teatro come scuola, come totalità culturale».² Per il primattore Morrocchesi ciò significò, in concreto, abbandonare le scene all'apice della carriera, all'età di quarantatré anni, per accettare l'incarico di professore di Declamazione e d'arte teatrale all'Accademia di Belle Arti di Firenze, lavoro cui avrebbe consacrato il resto dell'esistenza.³ Non possiamo però convenire con lo studioso sul fatto che si sia trattato d'un «lavoro appartato e non testimoniato, che perciò è legittimo pensare fosse poco istituzionalizzato».⁴

Una diversa prospettiva sulla questione ci è offerta da Stefano Geraci, quando ricorda come la scuola di Morrocchesi – che, «come tutta la politica teatrale napoleonica in Italia, era anch'essa finita per sopravvivere come mutila appen-

1. Cfr. C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 192-200 (la citazione corrisponde al titolo del par. 4 del cap. IV *Storia d'attori, 1806-1830: un teatro psicolabile*).

2. Ivi, p. 197.

3. Per un profilo biografico dell'artista si rinvia a T. MEGALE, *Morrocchesi, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, vol. 77, pp. 197-199. Ci sia consentito correggere una svista dell'autrice, che attribuisce a Morrocchesi il matrimonio con la primattrice Maddalena Pelzet: sua moglie fu invece una certa Maddalena Laschi, attrice generica, sposata probabilmente verso il 1898. Maddalena Pelzet (1801-1854), nata Signorini, era invece coniugata con il collega e compagno di studi Ferdinando Pelzet (1791-1885): entrambi erano stati allievi di Morrocchesi all'Accademia di Belle Arti negli anni 1813-1815. Cfr. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll., vol. II, p. 244; si veda inoltre «Giornale del Dipartimento dell'Arno», 70, 12 giugno 1813; «Gazzetta di Firenze», 113, 20 settembre 1814; ivi, 58, 16 maggio 1815.

4. MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 197.

dice d'istituzioni mai nate» – trovasse il proprio momento di principale visibilità «quando ogni anno si esibiva in un saggio pubblico regolarmente elogiato dalle notizie ufficiali». ⁵ Le recensioni pubblicate dalla stampa periodica aiutano effettivamente ad aprire una finestra sulle scelte culturali attuate all'interno dell'istituto. Non c'è dubbio, tuttavia, che informazioni più copiose e particolareggiate possono ottenersi dalla documentazione prodotta in seno alla stessa Accademia di Belle Arti: una documentazione che, pur posta recentemente al centro di un progetto di valorizzazione sfociato in una serie di volumi dedicati alle arti visive, non è ancora stata adeguatamente indagata in rapporto alle discipline meno solidamente radicate nella storia plurisecolare dell'ente. ⁶

Ci troviamo, in breve, dinanzi a uno di quei casi per cui Fabrizio Cruciani avrebbe parlato di una storiografia teatrale afflitta da una carente invenzione della propria erudizione. ⁷ Da qui ha avuto origine la sfocatura che ha consentito perfino a uno storico dell'acribia di Meldolesi di immaginare un'istruzione debolmente strutturata e dalla vocazione essenzialmente sperimentale, «come nel nostro secolo il lavoro pedagogico dei registi-pionieri». ⁸

Da qui, perciò, ci sembra opportuno ripartire.

1. Principio e fine della Scuola di declamazione e d'arte teatrale

Esistono epoche in cui la storia conosce un'accelerazione. Questa fu probabilmente anche la percezione che i fiorentini ebbero degli anni tra il primo e il secondo periodo lorenese. I rapidi rivolgimenti statali, le istanze riforma-

5. S. GERACI, *'I vent'anni del mio comico pellegrinaggio'. Le tragedie di Alfieri, Stenterello e il commercio delle inquietudini*, in ID., *Destini e retrobotteghe. Teatro italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 164.

6. In anni recenti, l'Accademia di Belle Arti di Firenze ha intrapreso una ricognizione del proprio passato storico, sfociata finora in tre opere curate dallo storico dell'arte Sandro Bellesi: *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Pisa, Pisa University Press, 2016; *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, Firenze, Mandragora, 2017, 2 voll.; *Accademia di Belle Arti di Firenze. Bassorilievi ottocenteschi*, Firenze, EDIFIR, 2018. Una quarta opera relativa alla Scuola d'architettura negli anni 1784-1849 è attualmente in preparazione a cura dell'architetto e storico dell'architettura Vittorio Santoianni. Tutte le discipline in oggetto formavano, nel periodo in esame, la cosiddetta prima classe (arti del disegno), mentre, sintomaticamente, nessun progetto editoriale è in previsione per le discipline che afferivano alla seconda classe (musica e declamazione) e alla terza classe (arti meccaniche). Su quest'ultima vanno comunque ricordati i lavori pionieristici di Anna Gallo Martucci, di cui sarà da vedere soprattutto *Il Conservatorio d'arti e mestieri, terza classe dell'Accademia delle Belle Arti (1811-1850)*, Firenze, s.e., 1988.

7. Il riferimento è a F. CRUCIANI, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e storia», VIII, 1993, 1, p. 6.

8. MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 197.

trici, le tumultuose spinte alla modernizzazione riplasmarono scale di valori e aprirono varchi inattesi di promozione sociale. In tempi diversi sarebbero state difficilmente immaginabili sia la radicale revisione del progetto pedagogico dell'Accademia di Belle Arti, a meno di trent'anni dalla sua fondazione, sia l'ascesa al ruolo di professore di un uomo di palcoscenico, che comunque, va detto, non mancò di suscitare polemiche e striscianti discriminazioni.⁹

L'Accademia di Belle Arti, istituita dal granduca riformatore Pietro Leopoldo I nel 1785, raggiunse l'assetto mantenuto fin verso la metà del secolo successivo sotto il governo di Elisa Baciocchi. Investita del titolo di granduchessa il 3 marzo 1809, la volitiva sorella di Napoleone Bonaparte riuscì a riscattare la sua debole autonomia politica accreditandosi quale protettrice delle arti e promotrice dell'istruzione pubblica, fino a quando l'occupazione di Firenze da parte delle truppe di Gioacchino Murat non la costrinse ad abbandonare la città, il 1° febbraio 1814.¹⁰

Il percorso di riforme che consentì la transizione dal modello leopoldino a quello d'impronta francese fissato dagli *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti*, editi a stampa nel 1813, è stato ricostruito da Enrico Sartoni, cui si rinvia per un più accurato inquadramento del contesto.¹¹ Un affondo

9. Le resistenze del corpo accademico ad accogliere riforme percepite come sminuenti la propria dignità – tra cui, soprattutto, la creazione di classi di insegnamento destinate alla formazione delle maestranze artigiane – emergono da documenti degli anni 1808-1809 segnalati da D. MAZZOLAI, *L'istituzione della Scuola di declamazione a Firenze presso l'Accademia delle Belle Arti, 1811-1813*, intervento presentato alla giornata di studi *Antonio Morrocchesi nel 250° della nascita* (Firenze, 19 ottobre 2018), dattiloscritto per gentile concessione dell'autore, pp. 1-2. Lo stigma che pesò sul nome e sulla persona di Morrocchesi andò d'altronde ben oltre quella stagione di novità metabolizzate a stento. Ne troviamo una tardiva testimonianza, ad esempio, in una lettera del 26 novembre 1831 inviata da Antonio Ramirez di Montalvo, presidente dell'Accademia di Belle Arti, al presidente del Buon Governo Torello Ciantelli, da cui trapela l'atteggiamento di sufficienza, quando non di vera e propria derisione, di cui era fatto bersaglio l'artista. Nel rispondere alla richiesta del ministro di fornire un parere riguardo all'opportunità di pubblicare le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, per cui l'autore aveva presentato domanda di una privativa di stampa, il Montalvo dichiarava il lavoro meritevole del privilegio, non curando «il ridicolo che alcuni motteggiatori sparsero sopra alcune frasi inusitate che l'A.° adoprerò a significare i suoi concetti», e apprezzando la prudenza con cui Morrocchesi si era tenuto lungi dalle dispute tra classicisti e romantici: «così darà minor occasione d'invidia a coloro che sdegnati ancora d'averlo veduto passare dalla scena alla cattedra, non gli perdoneranno mai d'essersi trasformato d'attore in letterato». I due documenti (lettera di Ciantelli al presidente dell'Accademia del 2 novembre 1831 e minuta della risposta di mano del Montalvo) sono conservati presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (d'ora innanzi ABAFi), filza 20 (1831), ins. 67.

10. Sugli anni della reggenza di Elisa Bonaparte ci si limita a far riferimento a F. BARTOCCINI, *Bonaparte, Elisa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 11 (1969), pp. 556-559.

11. Cfr. E. SARTONI, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, in *Accademia delle Arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W.

più specifico sulla costituzione della Scuola di declamazione e d'arte teatrale è invece offerto da uno studio inedito di Daniele Mazzolai, al quale va ascritto il merito di avere messo in luce l'inspiegabile iato temporale tra l'emissione del decreto governativo che introduceva il nuovo insegnamento, datato 29 giugno 1811, e la sua piena assimilazione nell'ordinamento accademico, formalizzata solo due anni più tardi dagli statuti testé citati.¹²

È difficile sfuggire al sospetto che questo singolare stallo debba addebitarsi a un'insopprimibile resistenza opposta dalla compagine dei docenti, o almeno dai vertici dell'istituzione, destinata a risorgere con migliore fortuna sotto le spoglie di un «Piano di Riforma dell'Accademia delle Belle Arti» alla caduta dell'impero napoleonico.¹³ Il 27 dicembre 1814, infatti, il presidente dell'Accademia Giovanni degli Alessandri inviò al restaurato granduca Ferdinando III, rientrato a Firenze da appena tre mesi, una proposta di riordino dei ruoli permanenti del personale, dove, nell'ottica di una riduzione delle spese di gestione dello stabilimento, era prevista, insieme ad altri provvedimenti, la soppressione della cattedra di Declamazione alla vacanza del titolare.¹⁴

Il progetto fu integralmente approvato con sovrano rescritto del 31 gennaio 1815.¹⁵ Antonio Morrocchesi andava allora per i quarantasette anni. Mori-

MEIJER e L. ZANGHERI, Firenze, Olschki, 2015, to. I, pp. 82-95. Gli *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti*, Firenze, presso Niccolò Carli e Comp.^o, 1813, sono riediti nel volume *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, a cura di F. ADORNO e L. ZANGHERI, Firenze, Olschki, 1998, pp. 105-128, cui si farà riferimento per le citazioni.

12. Cfr. MAZZOLAI, *L'istituzione della Scuola di declamazione*, cit., p. 3 e passim.

13. L'espressione citata si rinviene in una lettera del 2 febbraio 1815 inviata al presidente dell'Accademia da Ferdinando Alliata, segretario del Dipartimento delle reali finanze. Essa fa parte di un dossier contenente una copia del progetto di riforma con allegati i ruoli del personale, unitamente alla copia conforme del rescritto di approvazione sottoscritto dal granduca Ferdinando III, da Vittorio Fossombrone, segretario di Stato e primo direttore delle Reali segreterie del Dipartimento delle reali finanze, e da Luigi Poirot, segretario dello stesso dicastero. Tutti i documenti sono raccolti in AABAFi, filza 4 (1815), ins. 7.

14. La percezione di una estraneità radicale dell'insegnamento della Declamazione alla tradizione didattica delle Belle Arti è palesata dalla motivazione con cui, nello stesso documento, il presidente Giovanni Degli Alessandri sollecitava al granduca la cancellazione della materia: «per quel che riguarda la Cattedra di Declamazione, mentre io debbo attestare dello zelo, impegno, e capacità dell'attual Maestro Antonio Morrocchesi, ho creduto pur non ostante di dover portare questo Posto fra quelli da non rimpiazzarsi alla vacanza, nella riflessione, che per quanto sarebbe necessario che nell'Atene d'Italia, vi fosse una Scuola per cui all'eloquenza non mancassero i sussidi dell'Arte, sembra però che questa convenga più a uno Stabilimento Letterario, che a un'Accademia di Arti».

15. Così il segretario Alliata comunicava la risoluzione del granduca al presidente dell'Accademia nella lettera del 2 febbraio 1815 di cui alla nota 13: «hò il piacere di partecipare a V.S. Ill.^{ma} che S.A.I., e Reale il nostro augusto Sovrano con Biglietto della R. Segreteria Intima in data de' 31 gennajo p^o. p^o., si è degnata di approvare pienamente le di Lei Proposizioni, relativamente al

rà settantenne nel 1838. La Scuola di declamazione avrà dunque altri ventitré anni di vita, ma il suo destino appare già segnato.

2. *Gli Statuti e le Disposizioni particolari del 1813*

Gli *Statuti* del 1813 costituirono, dunque, il primo atto formale con il quale l'Accademia di Belle Arti ufficializzava l'attivazione della Scuola di declamazione. Su questo imprescindibile documento si sono già soffermati altri studiosi, per cui ci si potrà limitare a riferirne solo i punti essenziali.¹⁶

Con il nuovo testo normativo, l'istituto veniva diviso in tre classi, ciascuna con un proprio direttore, sotto-direttore e segretario:

- prima classe (arti del disegno) costituita da quattordici scuole: pittura, scultura, architettura, elementi di disegno, prospettiva, anatomia, storia e mitologia, matematiche e idraulica, ornato, incisione in rame, incisione in gemme, scagliola, disegno di fiori, nudo.
- seconda classe (musica e declamazione) costituita da cinque scuole: contrappunto, pianoforte e organo, canto, violino, declamazione e arte teatrale.
- terza classe (arti meccaniche) costituita da due scuole: meccanica e chimica.

La descrizione dettagliata del piano formativo era riportata al titolo III, rubricato *Istruzione*, il cui capo III regolamentava l'assetto della seconda classe. All'articolo VII di detto capo erano contenute le disposizioni relative alla Scuola di declamazione, divise in tre commi volti a esplicitare rispettivamente lo scopo dell'insegnamento, i suoi contenuti e l'orario di lezione. Quale finalità del corso vi era indicata quella «di favorire lo studio della declamazione oratoria, e [...] di formare dei soggetti capaci di eseguire a perfezione nei Teatri i diversi generi dell'Arte Drammatica»¹⁷ (comma 1). Gli argomenti impartiti erano individuati nei «precetti relativi al portamento, ed alla inflessione, e modulazione della voce», vale a dire nelle tecniche d'impostazione fisica e vocale ritenute atte ad affinare il talento naturale o – citando ancora alla lettera – ad «arricchi[re] per mezzo di una aggiustata proporzione le semplici grazie della natura cogli ornamenti dell'Arte», così da farne risultare «una espressione interessante, decente, e conforme al soggetto»¹⁸ (comma 2). Le lezioni erano erogate tre volte a settimana e duravano tre ore ciascuna: si svolgevano tutti i lunedì, giovedì e sabato, dalle 9 alle 12 (comma 3).

Piano di Riforma dell'Accademia delle Belle Arti, non meno che sullo Stato di quelli Impiegati che riguardano il Dipartimento, a cui Ella sì meritamente presiede».

16. Cfr. SARTONI, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti*, cit., pp. 92-94; MAZZOLAI, *L'istituzione della Scuola di declamazione*, cit., pp. 4-5.

17. *Statuti e metodo d'istruzione*, cit., p. 119.

18. Ivi, pp. 119-120.

Al titolo IV, rubricato *Disposizioni generali*, erano elencate le norme valide per tutte le materie, tra cui, ad esempio, quelle relative all'età minima di ammissione degli allievi, fissata a dodici anni (articolo II, comma 3), nonché alla durata dell'anno scolastico, che decorreva dal 25 novembre al 30 settembre successivo (articolo IV, comma 1). All'articolo VI, pure diviso in tre commi, erano fornite le prescrizioni relative ai redigenti regolamenti particolari delle diverse Scuole, che avrebbero dovuto essere compilati a cura del presidente dell'Accademia (comma 1), quindi affissi nei locali scolastici (comma 2), cosicché fossero noti a tutti e nessuno potesse allegarne ignoranza (comma 3).

Le stesure originali di detti regolamenti sono state rinvenute da Daniele Mazzolai che, nel lavoro già ricordato, ha analizzato in modo specifico le *Disposizioni particolari* relative alla Scuola di declamazione.¹⁹ Suddivise in undici articoli, esse iniziavano col fissare i requisiti di ammissione, frequenza e partecipazione alle attività del corso, stabilendo che potessero iscriversi solo gli allievi che avessero raggiunto un buon grado di alfabetizzazione (articolo 1) e che ne dovessero essere congedati quanti avessero accumulato sei assenze ingiustificate consecutive (articolo 2) o che, senza un valido motivo, avessero rifiutato di eseguire in un saggio pubblico la parte loro assegnata dal maestro (articolo 3). Nella parte centrale vi erano definiti i rapporti tra la Scuola di declamazione e la Scuola di storia e mitologia, affidata al noto drammaturgo Giovanni Battista Niccolini:²⁰ gli studenti della Scuola di declamazione erano infatti tenuti a iscriversi alla Scuola di storia e mitologia (articolo 4); il professore di declamazione doveva esigere dagli allievi l'esibizione di un regolare certificato, rilasciato dal titolare della cattedra di Storia e mitologia e rinnovato ogni sei mesi, che ne attestasse l'ammissione al corso (articolo 5), la frequenza alle lezioni e i progressi raggiunti (articolo 6); egli aveva comunque la facoltà di dispensare dall'iscrizione obbligatoria quegli scolari che ritenesse provvisti di sufficienti competenze nelle materie storico-mitologiche (articolo 7). Nell'ultima parte del documento erano regolamentati i rapporti tra pedagogia e teatro attivo, conformemente all'esigenza di conciliare le aspirazioni professionali degli alunni con la tutela del buon nome dell'istituto. Onde sal-

19. Cfr. MAZZOLAI, *L'istituzione della Scuola di declamazione*, cit., pp. 5-6. Il documento è contenuto in ABAFi, filza 2 (1813), ins. 65; ringrazio Daniele Mazzolai per avermene fornito una riproduzione digitale.

20. Giovanni Battista Niccolini (1782-1861) fu una figura chiave per l'Accademia di Belle Arti, dove, tra il 1807 e il 1860, ricoprì gli incarichi di bibliotecario, professore di Storia e mitologia, nonché segretario: ruolo di estrema rilevanza, quest'ultimo, che comportava fra l'altro la stesura delle orazioni da recitare in occasione dell'assegnazione dei premi triennali. Per un suo profilo biografico si rinvia a I. VECA, *Niccolini, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 78 (2013), pp. 334-338.

vaguardare il decoro della Scuola, questi dovevano sottostare al divieto di esibirsi pubblicamente senza il previo rilascio di un attestato del professore che ne documentasse studi e profitto (articolo 8): unirsi a una compagnia professionale e recitare in un pubblico teatro prima del suo conseguimento avrebbe comportato il congedo immediato dal corso (articolo 9). Il docente poteva comunque consentire loro di aderire a una compagnia di dilettanti che si esercitasse privatamente, purché i suoi componenti fossero giudicati tali da non nuocere alla preparazione dell'allievo e che questo avesse raggiunto un livello sufficientemente avanzato da far sì che l'esercizio gli arrecasse beneficio anziché danno (art. 10): anche in questo caso, qualunque iniziativa non supportata dall'assenso del professore era sanzionata con l'immediata espulsione (art. 11).

Il regolamento non suggerisce che vi fossero percorsi di apprendimento diversificati per gli allievi e le allieve, come invece accadrà, molti anni più tardi, nei corsi di Declamazione tenuti presso la stessa Accademia dal drammaturgo e pedagogo Filippo Berti.²¹ Tuttavia, che l'istruzione fosse differenziata in base al genere si intuisce dall'unico tipo di fonti cui possiamo rivolgerci, in mancanza di programmi didattici formalmente documentati, per ottenere notizie sui contenuti dell'insegnamento: mi riferisco ai dossier relativi ai cosiddetti premi di emulazione, che recano memoria dei partecipanti e dei vincitori delle varie edizioni, ma, soprattutto, dei temi su cui gli studenti furono chiamati a cimentarsi.

3. Una pedagogia della premialità

Tra l'Accademia del disegno, istituita nel 1563 da Cosimo I sotto l'egida del Vasari, e l'Accademia di Belle Arti, rifondata da Pietro Leopoldo I nel 1785, esisteva un filo di continuità rappresentato dalla persistenza del rituale dei premi assegnati agli scolari: così argomenta Enrico Sartoni in un eccellente contributo dedicato al sistema premiale dell'istituto fiorentino. «La tradizione che aveva fatto grande Firenze» scrive infatti lo studioso «si sarebbe continuata a perpetuare anche attraverso l'antica premialità che proprio nel fondatore Vasari aveva trovato espressione del suo unico significato, l'emulazione».²² emula-

21. Si veda in proposito il *Regolamento per l'istruzione nell'Arte e declamazione teatrale in sussidio della Scuola di canto*, datato 16 giugno 1847, il cui articolo 2 stabiliva che nei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì, dalle 12 alle 15, avesse luogo «l'istruzione delle femmine», mentre «per i maschi» si riservavano gli stessi orari nei giorni di martedì, giovedì e sabato. Il documento è contenuto in AABAFi, filza 36A (1847), ins. 45, unitamente all'elenco dei primi ventinove studenti – quindici uomini e quattordici donne – ammessi a frequentare le lezioni.

22. E. SARTONI, «Il bacile dei premi». *Fisiopatologia della premialità alle origini della lorenese Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, cit., pp. 151-152.

zione intesa, appunto vasarianamente, come nobile concorrenza che induce a soverchiare chi ci è superiore, spingendo gli individui verso la gloria, il mondo verso il progresso.

«L'emulazione era stata ritenuta una vera a propria virtù pedagogica»²³ come tale, declinata in varie forme, aveva fatto il proprio ingresso nei regolamenti di quasi tutte le accademie artistiche sorte dopo quella fiorentina. Nella stessa Firenze, di riforma in riforma, le procedure concorsuali avevano conosciuto sensibili modifiche, scrupolosamente ripercorse nel lavoro innanzi citato. Ma a noi basterà ricordare il poco che serve a inquadrare il contesto istituzionale nel quale si esprime il magistero di Morrocchesi.

Fin dal 1791, con un atto che allineava l'Accademia di Firenze all'Accademia romana di San Luca, il neo granduca Ferdinando III aveva istituito due categorie premiali: i premi semestrali, già in uso da circa un lustro e riservati ai soli allievi iscritti ai corsi, più un solenne premio triennale aperto anche ai concorrenti stranieri. Le due tipologie di premi, minori e maggiori, furono confermate dai regolamenti accademici varati, su proposta del presidente Giovanni degli Alessandri, durante il breve regno della reggente Maria Luisa di Borbone, sei mesi prima che la sovrana fosse costretta a lasciare la città nelle mani di un commissario, il 10 dicembre 1807.

Le riforme avviate in questa fase furono portate a compimento durante il governo di Elisa Baciocchi, sfociando nei già menzionati *Statuti e metodo d'istruzione* del 1813, che alla regolamentazione delle due differenti procedure concorsuali dedicavano gran parte del titolo I, rubricato *Corpo accademico* (articoli III-VI).

Non sembra peraltro necessario ripercorrerne qui i dettagli: infatti, per la seconda classe fu istituito unicamente un premio maggiore triennale di composizione musicale, sicché solo la distribuzione dei premi minori semestrali, che si effettuava a metà e alla fine dell'anno scolastico, riguardò gli allievi di tutte e cinque le Scuole. Questo almeno sulla carta, secondo quanto disposto al titolo III, capo III, articolo VIII: nei fatti, come vedremo oltre, le cose andarono un po' diversamente.

Allo stesso titolo, capo e articolo furono fissate le modalità di attribuzione dei riconoscimenti, che venivano conferiti «dietro un esperimento fatto alla presenza del Presidente, del Direttore, e degli Accademici Professori»²⁴ (comma 9). Per la scelta del vincitore, «il Presidente, il Direttore, ed il Segretario si riuni[vano] col Maestro, e cogli Accademici Professori» e, sulla base delle loro osservazioni, il presidente assegnava il premio «a quello fra gli Scolari che

23. Ivi, p. 152.

24. *Statuti e metodo d'istruzione*, cit., p. 120.

si sarà distinto, non solo per l'abilità, ma anche per un assoluto progresso fatto nella Scuola alla quale è addetto»²⁵ (comma 10).

La formulazione dei temi d'esame era fatta in base alle norme stabilite al titolo I, articolo IV, vevoli per i premi minori di tutte le Classi: essi «av[evano] per oggetto la migliore istruzione dei Giovani tanto nella teoria, che nella pratica»²⁶ (comma 1) ed erano proposti dai maestri delle Scuole, che li comunicavano agli studenti previa approvazione del presidente (comma 2). Questi ultimi, per partecipare alla gara, dovevano soddisfare due requisiti: l'aver frequentato i corsi (comma 3) e il non avere già conseguito una vittoria nella stessa classe premiale, salvo in assenza di altri candidati (comma 4).

4. I premi di Declamazione: una storia di due decadi e più

La prima distribuzione dei premi minori di Declamazione avvenne nel 1816, tre anni dopo l'approvazione dei nuovi *Statuti*: un altro ritardo per cui risulta difficile trovare una spiegazione.²⁷ A partire dalla stessa data, che coincide con la prima edizione del concorso internazionale per l'attribuzione dei premi maggiori indetto dopo la restaurazione dei Lorena, la consegna dei premi minori iniziò a tenersi con periodicità non più semestrale, ma annuale. In questa occasione risulta che per la Declamazione fu aggiudicato un solo premio «d'incoraggiamento».²⁸ Tuttavia, nelle successive edizioni furono distribuite due categorie di premi: un «premio di seconda classe», assegnato ogni anno e concepito come un incentivo allo studio, e un «premio di prima classe», assegnato ogni tre anni e rivolto agli studenti con un livello di preparazione più avanzato. Nelle carte d'archivio li troviamo citati anche in altri modi: «pre-

25. Ibid.

26. Ivi, p. 107.

27. Questa circostanza, oltre a desumersi dall'assenza di documentazione archivistica anteriore a tale data, trova conferma nel resoconto della premiazione riportato dal periodico milanese «Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura, scienza ed arti compilato da una società di letterati», III, luglio-settembre 1816, p. 367 («i premi tutti fra maggiori e minori furono 27, e si son dati per la prima volta anche quelli della declamazione»). Al fine di alleggerire l'apparato di note, si precisa che, d'ora innanzi, ove non altrimenti specificato, i dati relativi ai concorsi sono desunti dalle unità archivistiche indicate nell'*Appendice, ad annum*.

28. Il termine è riportato in due diversi documenti del dossier: nel biglietto di convocazione dei giurati («nella mattina di Venerdì 28 del corrente Giugno a ore 12 avrà luogo l'Esperimento degli Scolari di Declamazione per l'aggiudicazione dei premi d'incoraggiamento. / V.S.^a è pregato d'assistere all'Esperimento med.^{mo} per dare il suo giudizio sul merito dei concorrenti»), come pure nel foglio contenente i nominativi dei vincitori («premiati nel Concorso d'incoraggi[a]m.^{to} del 1816»). La posizione del fascicolo è AABAFi, Filza 5 (1816), ins. 20.

mi maggiori» e «premi minori» (o «piccoli premi»), oppure «premi triennali» e «premi annuali». Qui ci avvarremo sistematicamente dell'ultima dicitura, in quanto dal senso univoco e non equivocabile.²⁹

Nel 1816, dunque, furono conferiti i primi premi di Declamazione; nel 1837 furono assegnati gli ultimi (nel 1838 è plausibile che le attività didattiche avessero subito un blocco a causa dell'infermità del docente: questi morirà infatti per idropisia cardiaca il 26 novembre). Si tratta di un arco di ventuno anni documentati in modo quasi ininterrotto. Quasi, perché nel 1819 il concorso si svolse regolarmente, ma non è stato possibile reperire né i temi assegnati, né l'elenco completo dei partecipanti.³⁰ Nel 1823, da una nota apposta all'esterno del relativo dossier, risulta che la competizione fu sospesa per decisione del presidente.³¹ Nel 1829, invece, fu l'insegnante stesso a prendere carta e penna per comunicare di non poter presentare degli studenti idonei al cimento: i suoi allievi, infatti, erano o troppo principianti o privi del requisito della frequenza.³² Nel 1830 non sappiamo cosa accadde: di certo, però, dei concorsi di Declamazione non v'è traccia. Nel 1835, infine, tutto era già pronto per la gara: ai primi di settembre il professore aveva trasmesso al presidente i temi e i

29. La definizione di «premi maggiori» e «premi minori» aveva un uso duplice, in quanto era impiegata anche per distinguere i premi oggetto della competizione internazionale dai premi rivolti ai soli studenti dell'Accademia; quella di premi di «prima classe» e di «seconda classe» potrebbe ugualmente dare adito a equivoci, poiché, in altri contesti, dette espressioni denominavano due delle tre strutture didattiche operanti all'interno dell'Accademia.

30. Nel corposo dossier AABAFi, filza 8 (1819), ins. 24, sono stati rinvenuti soltanto i nominativi dei premiati, annotati, non senza qualche incongruenza, su cinque diversi fogli manoscritti, quindi pubblicati a stampa nella «Gazzetta di Firenze», suppl. al n. 90 (nel secondo foglio i nomi di Giuditta Morrocchesi e di Zanobi Mancini furono scambiati per errore, poiché la prima vi compare tra i vincitori dei «secondi premi» e il secondo tra quanti ottennero l'*accessit* nei «primi premi», diversamente da quanto risulta dai restanti documenti).

31. La decisione fu presa dopo che alcuni docenti delle materie musicali avevano già indicato i temi da assegnare agli alunni, come richiesto dal presidente in una comunicazione inviata ai professori in data 22 luglio: non sono però reperibili quelli di declamazione, il che fa ipotizzare che Morrocchesi non avesse ancora provveduto a trasmetterli. Cfr. AABAFi, filza 12 (1823), ins. 33.

32. Così, infatti, Antonio Morrocchesi scriveva al presidente Antonio Ramirez di Montalvo in una lettera dell'8 agosto 1829: «a malgrado ch'io abbia un numero esteso di Scolari, non sono questa volta in grado (e sarà la prima in diciannove anni) di far col solito decoro il concorso: Il perché, quei Giovani, e quelle Gioviette che avrebbero il diritto d'esporsi ad esso, sono tutti del primo Anno, ed ancor non in grado di cimentarsi senza l'ajuto del Professore, non acciò consueto in tali incontri. Ne avrei quattro dell'Anno secondo abili al cimento, ma questi si rassegnarono oltre molto il tempo prefisso, e ne perdettero il diretto [sic]; ed io credo che sarebbe cosa mal fatta, pel buon ordine della Scuola, il metter delli abusi. Questo è quanto, e col massimo rispetto, e pronto ad ogni [sic] suo cenno mi dico / Di V.S. Ill.ma». Il documento si trova in AABAFi, filza 18 (1829), ins. 62.

nominativi degli aspiranti concorrenti, ma quasi tutti avevano poi dovuto ritirarsi, vuoi per motivi di salute, vuoi per questioni familiari, e si optò anche stavolta per la sospensione.³³

Pertanto, in sintesi, si hanno complessivamente diciassette edizioni concorsuali per cui si conoscono le prove di studio. Più precisamente, sono noti i temi relativi a diciassette concorsi annuali e a sei concorsi triennali svolti nello stesso arco temporale: quanto basta per avere un quadro sufficientemente chiaro degli orientamenti didattici morrocchesiani.

5. I temi di studio: repertorio e orientamenti didattici

Il valore documentario delle prove di studio assegnate ai concorsi accademici è stato già ampiamente argomentato. Basti ricordare come, nei due fondamentali volumi pubblicati a cura di Bert W. Meijer e Luigi Zangheri per i quattrocentocinquanta anni della fondazione dell'Accademia, la parte quarta, intitolata *L'insegnamento*, sia dedicata interamente ai concorsi di emulazione e ai temi impartiti agli allievi delle tre classi.³⁴ Anche in questo caso, tuttavia, a conferma del maggior avanzamento degli studi nel campo delle discipline accademiche più tradizionali, una ricognizione sistematica della materia è stata compiuta solo per le arti del disegno, cosicché la declamazione è rimasta quasi totalmente esclusa dal *focus* delle ricerche.³⁵ È parso dunque opportuno pro-

33. L'interruzione del concorso fu sollecitata da Morrocchesi con una lettera non datata inviata al direttore della seconda classe Tommaso Branchi: «il rispettoso sottoscritto, per la prima volta in tanti anni, è costretto a dimandar col suo valido patrocinio, all'Ill.mo Sig.^e Presidente dell'Imperiale e Reale Stabilimento di Belle Arti, la sospensione per quest'anno soltanto del concorso che lo riguarda. Il perché: Tecla Grandi del Bigio, una delle concorrenti è ammalata senza speranza di pronta guarigione: e Enrico Puerio, e Luigi Pierallini egualmente, essendo stimolati d'abbandonar per ora la Capitale, quegli da interessi di famiglia, e questi dal desiderio della Madre, che per misura di salute vuole al più presto possibile respirar l'aria di campagna, non potranno concorrere. Rimarrebbero in arringo una ragazzuola d'anni undici, ed il giovine Giuseppe Socci, che sebbene nudrire potesse qualche speranza di premio, desidera al par de suoi condiscepoli, l'effettuazione di tal dimanda, che è quanto». Segue, sullo stesso foglio, una nota del 14 settembre 1835: «nel concorso di tutte le sopraindicate circostanze, sul parere del Dirett. della classe il Presidente approvò che restasse sospeso il consueto Esperimento». Il documento è in AABAFi, filza 24 (1835), ins. 67.

34. Cfr. *Accademia delle Arti del disegno*, cit., pp. 295-407.

35. La sezione riunisce tre contributi corredati da altrettante appendici che riportano i temi e i nominativi dei premiati di ciascuna classe. Di questi, però, solo F. PETRUCCI, *I concorsi e i premi assegnati per le Arti del disegno*, ivi, pp. 295-372, relativo alla prima classe, prende in esame tutte le edizioni concorsuali e tutte le tipologie premiali. M. RUFFINI, *La musica e il suo apprendimento (1811-1860)*, ivi, pp. 373-392, per la seconda classe passa in rassegna i soli concorsi

cedere preliminarmente a una raccolta ragionata dei dati d'archivio, che trova collocazione nell'*Appendice*. A partire da essa, si può iniziare a riflettere sul repertorio adottato nelle esercitazioni.

La prima osservazione è che ambedue le classi concorsuali prevedevano due riconoscimenti: per il miglior allievo e per la migliore allieva (ma i premi assegnati potevano essere anche più di due e casi di doppia premiazione sono attestati soprattutto negli anni Venti).³⁶ Questa prassi era in relazione con la diversificazione delle prove di studio in base al genere: una scelta comprensibile e in un certo senso ovvia nel caso degli esperimenti d'arte drammatica, ma la cui *ratio* non risulta altrettanto leggibile nell'attribuzione dei temi di declamazione poetica.

Circostanza frequente era infatti che i saggi fossero composti e consistessero nell'esecuzione di un brano drammatico seguita da quella di un brano in poesia. Nei concorsi annuali si trattava di un uso quasi sistematico: fanno eccezione unicamente cinque concorsi degli anni Venti, i cui partecipanti furono chiamati a cimentarsi nella presentazione di un solo brano drammatico, e quattro concorsi degli anni Trenta, nei quali il testo poetico fu sostituito da un secondo pezzo.³⁷ L'uso era invece più sporadico nei concorsi triennali, dove gli esercizi di declamazione poetica si incontrano in tre edizioni appena.³⁸

Il repertorio, tanto lirico che drammatico, era essenzialmente italiano. Sotto questo profilo le eccezioni furono soltanto tre. Ma la prima, relativa al concorso annuale del 1818, si fa fatica a considerarla tale, poiché riguardò la traduzione italiana di una tragedia eschilea recentemente licenziata da Giovanni Battista Niccolini:³⁹ cosicché, si può dire che il tutto si limitò a due occasionali escur-

triennali, limitandosi a riportare i temi assegnati ai premi maggiori di Composizione musicale e i nomi degli allievi insigniti dei premi minori delle varie scuole (tra cui quella di declamazione); identica scelta è compiuta da A.M. MARTUCCI, *Il Conservatorio di arti e mestieri (1811-1850)*, ivi, pp. 393-407, che, per la terza classe, riporta i temi impartiti ai premi maggiori di Chimica e Meccanica e i nomi dei vincitori dei premi minori conseguiti nelle stesse materie.

36. Questa circostanza si verificò in otto competizioni: due ragazze furono premiate nelle edizioni del concorso annuale del 1822, 1824, 1831; due ragazzi furono premiati nelle edizioni del concorso annuale del 1819, 1826, 1828, come pure nelle edizioni del concorso triennale del 1822 e 1825. Frequente era anche la concessione dell'*accessit*, attribuito in diciassette casi, a dodici studenti e a cinque studentesse, durante l'intero arco 1816-1837.

37. L'assegnazione di un solo pezzo drammatico si ebbe nelle edizioni degli anni 1821, 1822, 1824, 1826, 1827; l'abbinamento di due brani drammatici si incontra nelle edizioni degli anni 1831 e 1837 (per le sole ragazze), 1832 (per entrambi i sessi), 1835 (per i soli ragazzi).

38. Le edizioni furono quelle degli anni 1825 (per entrambi i sessi), 1828 e 1831 (per i soli ragazzi).

39. Cfr. ESCHILO, *I sette a Tebe tragedia d'Eschilo recata in versi italiani da G. Batista Niccolini fiorentino*, Firenze, dalla Tipografia all'insegna dell'ancora, 1816.

sioni in ambito francese, con un'ode anacreontica di Antoine Houdar de La Motte al concorso annuale del 1825⁴⁰ e un brano della *Semiramide* di Voltaire tradotta da Melchiorre Cesarotti al concorso annuale del 1837.⁴¹ Queste indicazioni sono già sufficienti a suggerire una netta predilezione per la produzione settecentesca con, forse, un occhio rivolto all'editoria contemporanea. Ma proviamo a mettere un po' di ordine nei dati.

Prendiamo in esame innanzi tutto i concorsi annuali. Per i ragazzi, le prove di declamazione poetica si avvalsero di poco più che di una manciata di autori, spaziando da un grande classico come la *Gerusalemme liberata* del Tasso (1816) a testi del classicista barocco Fulvio Testi (1835), del già citato La Motte (1825), dell'arcade fondatore Giambattista Felice Zappi (1820), a un sonetto attribuito erroneamente a Giambattista Casti (1828).⁴² Le ragazze recitarono pezzi di Labindo (1816 e 1817), nome in Arcadia del poeta e patriota fivizzanese Giovanni Fantoni, del quale, per inciso, ci sembra opportuno ricordare l'importante ruolo svolto pochi anni prima presso un'istituzione sorella come l'Accademia di Belle Arti di Carrara.⁴³ Tuttavia, l'autore più gettonato, soprat-

40. Non sappiamo quale fosse la traduzione cui si fece ricorso; ci limitiamo soltanto a osservare come l'ode *L'amore risvegliato* comparisse in un'antologia con testo a fronte pubblicata molti anni prima dall'editore Paperini: A. HOUDART DE LA MOTTE, *Ode anacreontiche, e pindariche del signore de La Motte tradotte dal francese nella toscana poesia* [...], Firenze, nella stamperia di Bernardo Paperini, 1741, pp. 25-26 (anche se possono sussistere dubbi sull'ipotesi del ricorso a un'edizione così datata). Antoine Houdar o Houdart de la Motte (1672-1731) fu noto soprattutto come drammaturgo, librettista, traduttore e teorico della letteratura. Per un suo profilo biografico ci limitiamo a rinviare a L. SORRENTO, *La Motte-Houdar, Antoine*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1933, vol. 20, anche on line: https://www.treccani.it/enciclopedia/antoine-la-motte-houdar_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 3 gennaio 2021).

41. La traduzione risale al 1771 e ne circolarono varie edizioni e ristampe. La più indiziata mi sembra quella inclusa nell'edizione fiorentina dell'*opera omnia* del Cesarotti, pubblicata in quarantadue volumi tra il 1801 e il 1813 per i tipi Molini, Landi e Comp. (la *Semiramide* apriva il vol. xxxiii del 1810). Esistevano anche edizioni più recenti, l'ultima delle quali era apparsa a Venezia nella collana «Teatro moderno applaudito»: quarantotto volumi pubblicati tra il 1832 e il 1838 dal tipografo Giuseppe Gattei (il tomo xvii, con la tragedia di Voltaire e un dramma di Francesco Albergati Capacelli, era uscito nel 1834).

42. Il sonetto *Apritemi quell'urna* era apparso nella raccolta dell'arcade sorano G. CHIGI, *Rime del signor d. Giambattista Chigi nobile dell'Isola di Sora, detto in Arcadia Carino Fibrenio* [...], Napoli, per Gennaro Giaccio, 1787, p. 150; forse si tratta di un *lapsus calami* dovuto all'omonimia del nome di battesimo e alla comune origine laziale dei due autori.

43. Giovanni Fantoni (1755-1807), dopo tumultuosi trascorsi da militante e combattente giacobino, nei due anni precedenti la sua morte approdò all'Accademia di Belle Arti di Carrara, ricoprendovi l'incarico di segretario perpetuo e impegnandosi alacremente a risollevarne il decaduto prestigio: con questo obiettivo incrementò fra l'altro il numero degli accademici onorari, che giunse ad annoverare Napoleone Bonaparte e il viceré Eugenio di Beauharnais, in onore

tutto negli anni Trenta, fu il medico-poeta Lorenzo Pignotti, i cui fortunati apologhi in versi fornirono materia a cinque competizioni maschili e a sei competizioni femminili.⁴⁴

Per l'arte drammatica, l'autore più frequentato fu prevedibilmente Vittorio Alfieri, che ai concorsi annuali si incontra quattordici volte. In particolare, i ragazzi si cimentarono nell'atto II scena 3 dell'*Alceste seconda* (1816); in un brano della *Sofonisba* (1817); nel discorso di Bruto a Cesare alla fine del primo atto del *Bruto secondo* (1824 e 1827); nel pezzo d'Icilio al popolo con incipit «Icilio e i pochi / simili a lui» nell'atto I scena 3 della *Virginia* (1826); nella tirata di Perez in difesa del principe Carlo alla quinta scena del terzo atto del *Filippo* (1828); nel monologo di Polinice alla madre e alla sorella nell'atto II scena 3 della tragedia omonima (1831); nel dialogo tra Almachilde e Rosmunda nell'atto I scena 3 della *Rosmunda* (1832); infine, nel dialogo tra Egisto e Polifonte nell'atto II scena 1 della *Merope* (1834). Le ragazze si videro assegnare il monologo di Antigone nell'atto I scena 2 della tragedia omonima (1816, 1836); impersonarono la stessa eroina nel racconto del duello tra Eteocle e Polinice nell'atto V scena 2 del *Polinice* (1821); eseguirono il monologo di Elettra nell'atto I scena 3 dell'*Agamennone* (1837). L'episodio più singolare, tuttavia, fu l'attribuzione del racconto di Egisto nell'atto II scena 1 della *Merope* (1825), nove anni prima che lo stesso tema divenisse argomento di un concorso maschile, e che valse alla quattordicenne e unica concorrente Maria Chiavistelli il conseguimento della «piccola medaglia».⁴⁵

del quale l'istituto assunse il nome di accademia Eugeniana. Per un suo profilo biografico si rinvia a L. ROSSI, *Fantoni, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 44 (1994), pp. 678-685. Per le altre informazioni sulla sua attività accademica ringrazio la cortesia dello storico dell'arte Marco Ciampolini, che, in una ricerca ancora inedita, ha effettuato lo spoglio del fondo archivistico dell'Accademia di Belle Arti di Carrara relativo al biennio di segretariato del poeta-patriota (comunicazione personale del 27 giugno 2020).

44. Lorenzo Pignotti (1739-1812), figura di spicco dell'Illuminismo toscano, fu medico, scienziato, letterato e storiografo, ma la sua fama resta legata soprattutto alle sue argute favole in versi. Sei di esse furono oggetto di otto edizioni del concorso: quelle degli anni 1818 (per ragazzi e ragazze), 1825 (per le sole ragazze), 1831 (per i soli ragazzi), 1833 e 1834 (per ragazzi e ragazze), 1835 e 1836 (per le sole ragazze), 1837 (per i soli ragazzi). Per un profilo biografico dell'autore si rinvia a V. TAVAZZI, *Pignotti, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 83 (2015): https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-pignotti_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 3 dicembre 2021).

45. Questa giovane promessa della scuola fiorentina andrebbe riabilitata dal giudizio impietoso che ne diede Luigi Rasi nel profilo biografico dedicato al primattore Giacomo Landozzi: «aveva il Landozzi sposata nel '34, mentr'era in Compagnia Vergnano, una Maria Chiavistelli, fiorentina, attrice mediocre, ma siffattamente pazza da avvelenar gli ultimi anni del pover uomo, dalla quale ebbe dodici figliuoli, e la quale morì nel Pio Albergo Trivulzio, il 20 ottobre del '91» (RASI, *I Comici italiani*, cit., p. 25). Nata a Firenze verso il 1811, Maria Chiavistelli Landozzi

Il secondo autore più rappresentato fu, un po' a sorpresa, Pietro Metastasio, alle cui opere furono attinti i temi di tredici concorsi annuali. Più specificamente, i ragazzi eseguirono le scene nona e decima dell'*Alcide al bivio* (1822); il dialogo tra Demofonte e Timante nell'atto II scena 2 del *Demofonte* (1833); il dialogo tra Licida e Alcandro nell'atto II scena 14 dell'*Olimpiade* (1835); il monologo del protagonista nell'atto III scena 7 della *Clemenza di Tito* (1836). L'*Olimpiade* fu anche il tema di due concorsi femminili, dove, in un caso almeno, fu eseguito il dialogo tra Argene e Aristeia nell'atto I scena 4, fino al verso che recita: «Fido in sen di Licori il cor d'Argene» (1817 e 1833). Per due volte ci si avvale pure della *Betulia liberata*, da cui, verosimilmente, fu estrapolato il monologo di Giuditta della parte seconda, che, nell'edizione più tarda, fu assegnato in dittico con *La ritrosia disarmata*, «azione comica tra Tirsi e Nice» (1818 e 1832). In un'altra edizione si utilizzò il dialogo tra il protagonista e Berenice nell'atto II scena 10 dell'*Antigono* (1820); in altre due occasioni si attinse al testo della festa teatrale *Le grazie vendicate*, di cui fu assegnato il monologo di Aglaia (1824 e 1835); quindi, si tornò ai drammi di argomento storico con il dialogo tra Zenobia ed Egle nell'atto I scena 3 della *Zenobia* (1831). Infine, *Il sogno*, componimento drammatico ispirato all'episodio mitologico della caccia calidonia narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, fece ottenere il «premio

era entrata dodicenne alla Scuola di declamazione e ne aveva frequentato i corsi per circa otto anni, uscendone con un ingaggio da prim'attrice nella primavera del 1831. Dopo il matrimonio, a dispetto dell'esorbitante numero di gravidanze, aveva continuato a lavorare accanto al marito in ruoli minori, seguendolo anche nelle tournées oltreoceano. La sua vivacità d'ingegno è attestata dalla pubblicazione di versi e traduzioni di drammi francesi, ben prima che il marito realizzasse delle versioni in lingua di commedie dialettali goldoniane, firmandole pomposamente col titolo di «prof. Giacomo Landozzi» in virtù dell'incarico di insegnamento ricoperto all'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Sono i risultati di un primo sondaggio compiuto su fonti d'archivio e su pubblicazioni d'epoca che mi auguro di poter approfondire altrove: si vedano comunque ABAFi, *Ruolo degli studenti nella Scuola di declamazione di detta Accademia per l'anno 1831*, iscrizione n. 1; *Il duello di mio zio. Commedia in un atto del sig. Amedeo Achard tradotta dall'attrice Marietta Landozzi* [1852], Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Fondo Lucchesi-Palli, ms.L.P.0072(6); M. LANDOZZI, *In morte dell'affettuosa amica Cristina Andrà*, «Il pirata. Giornale letterario-teatrale», XVIII, 1852, 57, p. 146; O. FEVILLET-P. BOCAGE, *Yorck. Commedia in un atto dei signori Ottavio Fevillet, e Paolo Bocage tradotta dall'attrice drammatica Maria Landozzi* [pubblicata insieme a E. SOUVESTRE, *Il ricco e il povero, ovvero I due avvocati*, nella collana «Teatro drammatico universale» diretta da F. PRUDENZANO, 10], Napoli, Francesco Rossi-Romano editore, 1854; E. AUGIER, *Filiberta. Commedia in tre atti (in versi alessandrini) tradotta in prosa dall'artista drammatica signora Maria Landozzi*, Milano, Tipografia Borroni e Scotti, 1857; E. NUS-A. BROT-C. LEMAITRE, *I due carnefici di Londra, o A oltraggio segreto, segreta vendetta. Dramma storico in cinque atti di Eugenio Nus, Alfonso Brot e Carlo Lemaître tradotto dall'attrice drammatica Maria Landozzi*, Milano, Libreria editrice, 1879.

in seconda classe» a una giovanissima Carolina Santoni, allora quindicenne e unica concorrente (1834).⁴⁶

Il terzo autore più frequentato fu, con notevole distacco, Carlo Goldoni, che fornì i temi a cinque concorsi annuali. Questi, concentrati tutti negli anni Trenta, videro i ragazzi impegnati nelle scene quarta e quinta del primo atto de *La guerra*, dominate dal personaggio dello spregiudicato commissario Polidoro (1832), nonché nel dialogo tra il conte Ottavio e il contino Florindo nell'atto II scena 4 de *Il cavaliere di buon gusto* (1835); le ragazze, invece, si cimentarono per due volte nel monologo di Rosaura nell'atto III scena 25 de *La vedova scaltra* (1831 e 1837), così come nel monologo di Mirandolina nell'atto I scena 9 de *La locandiera* (1836).

Lo sporadico ricorso ad altri drammaturghi è attestato unicamente per il genere tragico. Della *Semiramide* di Voltaire, di cui fu utilizzato il dialogo tra Arsace e Assur nell'atto II scena 2 (1837), s'è già detto. In due altre occasioni ci si rivolse a Vincenzo Monti: nella prima, col dialogo tra Aristodemo e il servo Gonippo nell'atto III scena 7 dell'*Aristodemo* (1821); nella seconda, con un brano nell'atto III scena 3 del *Caio Gracco*, da identificare verosimilmente con l'arringa del protagonista al popolo (1825). Giovanni Battista Niccolini, collega di Antonio Morrocchesi e giurato in quasi tutte le edizioni dei concorsi, fu coinvolto anche in qualità di drammaturgo. Nei premi annuali si attinse al suo lavoro per due volte: con la già ricordata traduzione dei *Sette a Tebe*, che fornì il racconto del Messo nell'atto I scena 2 (1818), e con la *Polissena*, di cui fu impiegato il dialogo tra Ulisse e Calcante nell'atto IV scena 2 (1820). In tutti i casi, come può evincersi dai brani adottati, si trattò di temi assegnati agli allievi di sesso maschile.

I concorsi triennali seguirono una logica un poco diversa, improntata a una maggiore varietà della gamma di competenze testate. Di questi, lo vogliamo ancora ricordare, si tennero sei edizioni, scaglionate tra il 1822 e il 1837. Il loro aspetto più notevole fu dato dalla presenza quasi sistematica di una dissertazione teorica, documentata in tutte le edizioni eccetto l'ultima. Da sola o, più spesso, abbinata ad altri esercizi, essa fu sostanzialmente monopolio dei ragazzi, che

46. Carolina Santoni si iscrisse alla Scuola di Morrocchesi nel 1833, all'età di tredici anni, e vi rimase almeno fino al 1837, quando, diciassettenne, conseguì l'*accessit* al concorso triennale. La sua data di nascita dovrebbe perciò collocarsi verso il 1820 e non nel 1808, come indicato dai biografi, Rasi in testa (e in effetti risulta ancora minorenni nel 1841, quando vince l'appello di una causa civile intentata dal capocomico Luigi Domeniconi). Cfr. AABAFi, *Ruolo degli studenti nella Scuola di declamazione di detta Accademia. Anno 1833*, iscrizione n. 19; «Annali di Giurisprudenza. Raccolta di decisioni della Suprema corte di cassazione, della Corte regia e dei tribunali di prima istanza per opera di una Società di giureconsulti toscani», III, 1841, col. 399; RASI, *I Comici italiani*, cit., p. 503.

si misurarono con argomenti quali *Tratta[re] in esame della filosofia dell'arte e delle parti che compongono la buona recitazione* (1821), *Teoria sull'arte teatrale con sue prove intorno alla pratica* (1825), *Interrogazione del professore sulla filosofia dell'arte* (1831). L'unica eccezione si incontra nella penultima edizione, dove la teoria comparve tra i temi femminili, ma solo perché il concorso maschile andò deserto.⁴⁷

Agli scolari il tema teorico fu attribuito a sé stante nella prima edizione, in combinazione con l'esecuzione di brani dell'*Inferno* dantesco nelle tre edizioni successive: cioè, esattamente, del canto XIII (1825), del canto V (1828) e del canto XXIII (1831). Alle scolare esso fu assegnato invece in abbinamento all'esecuzione di due brani dialogici, l'uno alfieriano e l'altro goldoniano. L'accostamento di pezzi seri e pezzi comici era d'altronde di prassi soprattutto nei concorsi femminili. Soltanto una volta le alunne si videro attribuire in aggiunta anche una prova di declamazione poetica, con un dittico di sonetti di due poeti minori allora popolari: Onofrio Minzoni e Giuliano Cassiani (1825).⁴⁸

Per i temi d'arte drammatica si attinse alla stessa rosa di autori adottati nei concorsi annuali. Quanto ai pezzi seri, vi incontriamo con uno stesso numero di occorrenze Alfieri e Metastasio, presenti complessivamente in quattro concorsi femminili: il secondo, col dialogo tra Zenobia ed Egle nell'atto I scena 3 della *Zenobia*, poi riproposto al concorso annuale del 1831 (1822), quindi col dialogo tra Berenice e il protagonista nell'atto II scena 10 dell'*Antigono*, già assegnato al concorso annuale del 1820 (1837); il primo, con i dialoghi tra Elettra e Clitennestra nell'atto I scena 2 dell'*Oreste* (1828) e nell'atto I scena 3 dell'*Agamennone* (1834). Nei concorsi maschili, in un solo caso si fece nuovamente ricorso alla produzione del professore di Storia e mitologia, di cui fu scelto il monologo di Antonio nell'atto III scena 1 dell'*Antonio Foscarini* (1837).

47. Al premio triennale del 1834 parteciparono soltanto due allieve: le fiorentine Teresa Martini e Carolina Niccolai, che all'epoca avevano rispettivamente diciotto e vent'anni, e che furono iscritte ai corsi di Declamazione l'una dal 1830 al 1835, l'altra dal 1831 al 1835. Cfr. AABAFi, *Ruolo degli studenti di Declamazione di detta Accademia. Anno 1835*, iscrizioni nn. 1 e 19.

48. Onofrio Minzoni (1734-1817), teologo e predicatore ferrarese, socio dell'Arcadia e di altre accademie letterarie, incontrò un buon successo tra fine Settecento e inizio Ottocento grazie alla pubblicazione dei suoi lavori giovanili e all'apprezzamento tributatogli da Vincenzo Monti: il sonetto *Per la morte di Cristo*, scelto per la prova di concorso, fu il suo testo più famoso. Giuliano Cassiani (1712-1778), nobile modenese, fu professore di eloquenza, storiografo, membro della locale colonia arcadica dei Dissonanti, ed entrò nel florilegio degli autori ammirati a cavallo dei due secoli in virtù dei suoi *Sonetti pittorici*: di questi, fu assegnato come prova di studio *Il ratto di Proserpina*, già elogiato in uno scritto del Parini, imitato da Alfieri e dallo stesso Monti. Sui due autori si vedano i profili biografici di F. BRANCALEONI, *Minzoni, Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 74 (2010): [https://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-minzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-minzoni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 6 gennaio 2021); R. NEGRI, *Cassiani, Giuliano*, ivi, vol. 21 (1978), pp. 473-475.

Quanto al repertorio comico, si constata anche in questo caso l'assoluto monopolio di Goldoni, le cui opere offrirono materia a cinque concorsi. Più esattamente, le ragazze eseguirono il dialogo tra donna Barbara e il servo Mariano nell'atto v scena 3 de *La sposa sagace* (1822); una delle scene tra donna Florida e donna Aspasia nella commedia *La guerra* (poteva essere l'ottava del primo atto o la sesta del terzo atto) (1825); il dialogo tra Mirandolina e Fabrizio nell'atto III scena 5 de *La locandiera* (1828); infine, per due volte, il dialogo tra donna Violante e la cameriera Argentina nell'atto I scena 1 della commedia *La donna di testa debole o sia La vedova infatuata* (1834 e 1837). I ragazzi, infine, una sola volta si videro assegnato il dialogo tra la contessina Beatrice e il marchese Leonardo nella scena 5 dell'atto unico *L'osteria della posta* (1837).

6. *Il canone drammatico accademico: tra normalizzazione e anomalie*

Il 1816 si apriva a Firenze con la rappresentazione goldoniana della *Pamela nubile* data al teatro degli Intrepidi. La «Gazzetta di Firenze» del 6 gennaio ne pubblicava una recensione molto elogiativa, celebrando il non ordinario talento degli interpreti, risultati all'altezza anche dei palati più raffinati. L'anonimo articolista non mancava d'altronde di muovere una critica severa alle scelte di repertorio del capocomico – si trattava della rinomata *troupe* diretta da Salvatore Fabbrichesi – che, indulgendo troppo spesso a testi stranieri e di bassa qualità, ridondavano a disonore del teatro nazionale:

Dando le dovute lodi a questa abilissima compagnia ci giova però ricordare a chi la dirige che offende un poco troppo l'onore nazionale il soverchio conto in cui si tengono le oscure e straniere produzioni teatrali, per le quali i suddetti attori sembrano avere troppa parzialità, allorché un Goldoni, un Metastasio e ultimamente un Alfieri, hanno di tanti capi d'opera arricchito ed illustrato il nostro teatro.⁴⁹

Nello stesso anno in cui l'Accademia di Belle Arti bandiva i suoi primi premi di Declamazione, dunque, troviamo già chiaramente delineato il canone imperniato sulla triade dei grandi 'riformatori' dell'arte drammatica: Metastasio, Goldoni, Alfieri. Un canone, invero, più letterario che legato alla vita materiale dei teatri, costretti a far coesistere drammi italiani e traduzioni, classici e novità, anche ai livelli alti delle compagnie privilegiate. Un canone che contemplava in posizione satellite, tale da non intaccare l'efficacia della formula

49. «Gazzetta di Firenze», 3, 6 gennaio 1816. La citazione è riportata con altri fini anche da A. BENTOGGIO, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 133.

ternaria (sintetizzata dall'iconica espressione di «triumvirato drammatico»),⁵⁰ Scipione Maffei da un canto, Vincenzo Monti dall'altro.

La scelta operata da Morrocchesi appare perciò coerente coi propositi di nobilitazione dell'arte teatrale che avevano ispirato l'istituzione stessa della cattedra, e che il docente tentò di perseguire adoperandosi, fra l'altro, nella costituzione di una filodrammatica degli alunni e nel progetto (mai realizzato) di un teatro delle Belle Arti.⁵¹ D'altro canto, lo spazio protetto dell'insegnamento gli avrà consentito margini di libertà non altrimenti pensabili anche nel tollerante Granducato, dove la scure della censura si abbatté più volte su testi quali, per non citarne che alcuni, la *Virginia* di Alfieri, il *Caio Gracco* di Monti e, seppur più tardivamente, l'*Antonio Foscarini* (ma, in generale, sull'intera produzione di Niccolini, traduzioni a parte).⁵²

Ciò che resterebbe da spiegare sono piuttosto le smagliature che intaccano la compattezza del canone. Come, ad esempio, il peso relativamente modesto che vi assunse Goldoni, frequentato perlopiù nei concorsi femminili, e non apparso nella pratica didattica fino al 1819.⁵³ Gli altri due drammaturghi si divisero i temi in misura quasi uguale. L'Alfieri tragico fu la scelta d'elezione per le parti virili. Il Metastasio di feste, azioni teatrali, componimenti drammatici, oratori, ma soprattutto dei libretti per melodramma, fu un grande serbatoio

50. Il *topos* dei tre drammaturghi come 'triumviri' ricorre nella pubblicistica ottocentesca a partire almeno dagli anni Venti, consolidandosi soprattutto nel periodo preunitario, fino a filtrare nei programmi d'esame dei concorsi pubblici (l'espressione virgolettata compare nella «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 4, 5 gennaio 1893, p. 49). Qui ci contendiamo di portare ad esempio le parole usate dal poligrafo Felice Scifoni nell'introduzione a un'opera enciclopedica edita proprio a Firenze due anni dopo la morte di Morrocchesi: «fia grato alle romane genti il Metastasio, ed alle Piemontesi l'Alfieri, e il Goldoni a' Veneziani, chè dall'opera di quell'insigne triumvirato il teatro rinnovellosi all'antica dignità» (F.S., *Il compilatore a chi legge*, in *Dizionario biografico universale contenente le notizie più importanti sulla vita e sulle opere degli uomini celebri; i nomi di regie e di illustri famiglie; di scismi religiosi; di parti civili; di sette filosofiche, dall'origine del mondo fino a' dì nostri*, Firenze, David Passigli tipografo-editore, 1940, vol. I, p. 7).

51. Su queste iniziative si vedano i documenti contenuti in AABAFi, filza 2 (1813), ins. 28; filza 6 (1817), ins. 57.

52. Cfr. C. DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1965, pp. 59-75.

53. Il primo saggio goldoniano presentato dagli alunni, costituitisi in Società filodrammatica nazionale, fu la rappresentazione del *Cavaliere di spirito* data il 5 giugno 1819 al teatro Goldoni, come appare dalla recensione pubblicata nella «Gazzetta di Firenze», 68, 8 giugno 1819, che si apre con queste parole: «gli Alunni del Sig. Professore Antonio Morrocchesi diedero più volte al Pubblico luminose riprove della loro straordinaria abilità nel recitare le Tragedie del Sofocle Italiano: ma in arringo così diverso, qual si è quello della Commedia, e in cui tutta l'arte stà nel non mai allontanarsi dalla più semplice natura, era difficile a credersi, che riportar potessero gloria, per lo meno uguale».

principalmente per le parti muliebri. Ma ecco la seconda anomalia. E non ci riferiamo alle difficoltà poste dall'esecuzione in prosa dei suoi testi, di cui appare ben conscia la critica coeva.⁵⁴ Ci riferiamo piuttosto al fatto che il nome del poeta cesareo occorre una sola volta nella *summa* delle *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, e nemmeno per i suoi lavori destinati al teatro, ma per il suo epistolario: epistolario consigliato, insieme a quelli di Annibal Caro, Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Lorenzo Magalotti e Francesco Redi, quale esercizio di lettura adatto a migliorare l'articolazione delle parole, a perfezionare la nitidezza della pronuncia e, *last but not least*, ad acquisire «il buon gusto per l'amena letteratura».⁵⁵ Ma poi, anomalia nell'anomalia, lo stesso autore viene implicitamente recuperato nell'apparato iconografico, dove due tavole (la n. 11 e la n. 14) sono dedicate ai due drammi che resistettero più a lungo sui palcoscenici ottocenteschi: cioè, rispettivamente, la *Didone abbandonata* e *La clemenza di Tito*.⁵⁶

Morto Morrocchesi da circa nove anni (e sorvolando sulle vicende nelle quali restò stritolato un povero docente volontario che rispondeva al nome di Giuseppe Pomi e che aveva istruito nella recitazione gli studenti della Scuola di canto a titolo gratuito per oltre un lustro),⁵⁷ l'insegnamento della Declamazione fu reintegrato ufficialmente nell'offerta didattica. L'incarico fu conferito al commediografo Filippo Berti, che cominciò a tenere le sue lezioni nel giugno del 1847.⁵⁸ All'incirca allo stesso periodo risale verosimilmente un elenco di

54. Ne dà testimonianza quanto viene riportato a proposito dell'*Olimpiade*, saggio presentato dagli studenti al teatro degli Arrischiati il 9 maggio 1815, dalla solita «Gazzetta di Firenze», 58, 16 maggio 1815: «ognuno sa, che i Drammi del Metastasio tutti armonia, poiche [sic] da esso composti unicamente per il canto, presentano le più ardue difficoltà a chiunque si cimenti a declamarli, e che sono per così dire, la pietra del Paragone dei valenti in quest'Arte».

55. A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, pp. 48-49.

56. La presenza metastasiana nei repertori delle compagnie comiche è stata indagata, pur in un'ottica eccessivamente venezianocentrica, da G. MANGINI, *Il Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di M.G. MIGGIANI, Sala Bolognese, Forni, 2004, to. II, pp. 587-602.

57. Giuseppe Pomi proveniva forse dall'ambiente delle filodrammatiche e dal ceto impiegatizio, ma non è stato possibile rinvenirne altre notizie oltre a quelle relative alla sua sfortunata attività presso l'Accademia di Belle Arti quale aiuto volontario del maestro Ferdinando Ceccherini, che si situa cronologicamente negli anni 1841-1846. Per i documenti che lo riguardano si vedano AABAFi, filza 30 (1841), ins. 12; filza 33 (1844), ins. 64; filza 33 (1844), ins. 123; filza 34 (1845), ins. 72; filza 35A (1846), ins. 71; filza 36B (1847), ins. 92.

58. Di Filippo Berti (1801-1872) si sa che debuttò come drammaturgo con un discreto successo, ma si distinse soprattutto come intraprendente pedagogo: nel 1827 si trovava alla guida di un gruppo filodrammatico che riuniva esponenti dell'aristocrazia intellettuale fiorentina (vi figuravano, tra gli altri, Giampietro Viessesux, Gino Capponi e Giovanni Battista Niccolini); nel

libri presi in consegna dal maestro Ferdinando Ceccherini (titolare della cattedra di cui Bertì era assistente) «per uso dell'istruzione nella Declamazione e Arte teatrale dei suoi Scolari di Canto». ⁵⁹ Vi figurano: sette tomi delle opere di Metastasio in un'edizione in quarto pubblicata a Venezia nel 1782 (si trattava probabilmente dell'edizione Zatta che contava giusto sette volumi); ⁶⁰ diciotto tomi delle opere di Alfieri in un'edizione pubblicata a Parma nel 1801 (identificabile con una stampa delle tragedie senza indicazione di editore in cinque volumi: l'Accademia doveva quindi possederne vari esemplari); ⁶¹ ben trentadue tomi delle opere di Goldoni in un'edizione in ottavo pubblicata a Lucca nel 1809 (verosimilmente l'edizione Bertini in ventisei volumi: anche in questo caso, perciò, se ne possedeva più di una copia); un tomo della *Merope* di Maffei pubblicato a Firenze nel 1817 (senz'altro quello uscito dai torchi della stamperia di Leonardo Ciardetti); ⁶² infine, un tomo delle tragedie di Monti pubblicato ugualmente a Firenze nel 1818 (e qui si sarà trattato dell'edizione impressa dal tipografo e libraio Niccolò Conti). ⁶³

Il canone appare dunque quanto mai solido. Maffei a parte, cui Morrocchesi aveva dedicato solo un tiepido tributo nelle sue *Lezioni di declamazione*, ⁶⁴ gli autori sono gli stessi assegnati ai concorsi di emulazione, con la sola eccezione del contemporaneo e politicamente compromettente Niccolini, tutt'o-

1845 assunse la direzione di una scuola privata di declamazione; nel 1847 fu chiamato a tenere i corsi di Declamazione e arte teatrale per gli studenti della Scuola di canto dell'Accademia di Belle Arti; nel 1850 fu il promotore di una Società d'incoraggiamento e di perfezionamento dell'arte teatrale; nel 1860 fu promosso a direttore della neonata Regia scuola di declamazione, resa finalmente indipendente dall'insegnamento musicale. La sua permanenza presso l'Accademia di Belle Arti come assistente precario del maestro di canto («aiuto amovibile») – prima con Ferdinando Ceccherini, poi con suo figlio Giuseppe Ceccherini – ha dato luogo a una ragguardevole documentazione archivistica, rimasta finora inutilizzata: la maggior parte degli studi recenti non è infatti andata oltre a quanto scritto più di un secolo fa da G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, pp. 225-251, a parte la notevole eccezione di I. PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001, pp. 107-111, che, tuttavia, indaga soprattutto le vicende relative alla Regia scuola di declamazione post 1860.

59. AABAFi, filza 36B (1847), ins. 92.

60. Cfr. P. METASTASIO, *Opere del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo giusta le ultime correzioni, ed aggiunte dell'autore. Alla maestà di Caterina II Imperatrice ed autocratrice di tutte le Russie*, Venezia, dalle Stampe di Antonio Zatta, 1782-1784.

61. Cfr. V. ALFIERI, *Tragedie*, Parma, Con permissione, 1801-1803.

62. Cfr. S. MAFFEI, *Merope*, Firenze, per Leonardo Ciardetti: a spese del Gabinetto letterario all'insegna di Pallade, 1817.

63. Cfr. V. MONTI, *Tragedie del cavaliere Vincenzo Monti membro del R. c. istituto di scienze ed arti e accademico corrispondente della Crusca. Edizione rivista e corretta dall'autore*, Firenze, presso Niccolò Conti in Calimaruzza al n. 544, 1818.

64. Cfr. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 93.

ra in forze all'Accademia. Il genere tragico ed eroico sembra mantenere ben salda la propria egemonia. Sembra. Perché di lì a breve i fatti dimostreranno il contrario. Con Berti, infatti, gli equilibri si vedranno rovesciati a tutto favore della commedia.

Ma di questo converrà trattare più distesamente in un'altra occasione.⁶⁵

APPENDICE

Tutte le notizie raccolte sono desunte dalle *Filze del Carteggio e Affari dell'Accademia 1611-1918* custodite presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. L'arco temporale ripercorso va dal 1816, data della prima distribuzione dei premi di Declamazione, al 1837, data dell'ultimo concorso di cui è stato possibile accertare lo svolgimento.

Per ogni edizione del/i concorso/i è stata creata una scheda in cui vengono riportati i seguenti dati: data di svolgimento (o data programmata) del concorso; tipologia di concorso (annuale/triennale); temi e nominativi dei concorrenti e degli scolari premiati (in ordine alfabetico); temi e nominativi delle concorrenti e delle scolare premiate (in ordine alfabetico); collocazione archivistica del dossier.

La trascrizione dei temi ha posto problemi che non era facilissimo risolvere se si volevano osservare criteri strettamente conservativi: annotati come sono su un ampio arco cronologico e con gradi diversi di accuratezza, a volte in margine ai nominativi dei concorrenti o nell'interlinea, con sensibili oscillazioni nel modo di indicare atti e scene, talora col ricorso a segni grafici non convenzionali come le doppie linee e te. Quindi, si è scelta una soluzione di compromesso e si è deciso di omogeneizzare i materiali adeguando l'uso di maiuscole, segni di interpunzione, apostrofi e accenti alle norme attuali; per i riferimenti ad atti e scene sono stati utilizzati sistematicamente numeri romani e arabi, salvo nei casi in cui questi si trovino citati per esteso nei documenti; le rare abbreviazioni sono state sciolte tra parentesi quadre; gli spazi lasciati in bianco sono indicati mediante asterischi ***. I nomi di persona sono stati sciolti e normalizzati, i titoli nobiliari e/o onorifici sono stati omessi, gli errori sono stati corretti tralasciando di segnalarli di volta in volta.

Si precisa che Rugiada Maccari ha effettuato la trascrizione dei temi, Mara Nerbano l'ha collazionata e riveduta in funzione della pubblicazione. Entrambe tengono a esprimere la propria riconoscenza all'archivista dott. Daniele Mazzolai per la competente e generosa assistenza fornita in ogni fase della ricerca.

65. I risultati di un primo sondaggio sulle fonti sono stati discussi in M. NERBANO, *Dopo Morrocchesi: l'insegnamento della Declamazione e arte teatrale all'Accademia di Firenze*, intervento presentato al convegno *Storiografia e storia dello spettacolo: tradizioni e crisi* (Napoli, 15-16 giugno 2017).

Temi assegnati ai concorsi della Scuola di declamazione e arte teatrale

Data: 28 giugno 1816.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «La scena 3 dell'atto II dell'*Alceste seconda* di Alfieri; Canto III della *Gerusalemme* del Tasso». Concorrenti: Giuseppe Consiglio, Giovanni Dini, Francesco Donnini, Antonio Falugi, Aurelio Mascagni, Giuseppe Michelacci, Antonio Sferra. Premiato: Aurelio Mascagni. *Accessit*: Giuseppe Michelacci.

Scolare. «*Antigone*, atto I, scena ***; Decuria prima dell'*Odi* di Labindo». Concorrenti: Adriana Morrocchesi, Giuditta Morrocchesi. Premiata: Adriana Morrocchesi. *Accessit*: Giuditta Morrocchesi.

(filza 5, ins. 20)

Data: 21 giugno 1817.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Tutti recitano uno squarcio di tragedia della *Sofonisba* d'Alfieri; Ciascheduno un sonetto diverso». Concorrenti: Giuseppe Consiglio d'Arezzo, Francesco Donnini di Firenze, [Lorenzo] Giordarengo di Torino, Donato Grassi di Firenze, Capitano [Cesare] Laugier di Firenze, Giuseppe Michelacci di Firenze, Pietro Orsini di Firenze, Carlo Poerio di Napoli, Antonio Sferra di Firenze. Premiato: Giuseppe Consiglio d'Arezzo. *Accessit*: Carlo Poerio di Napoli.

Scolare. «Tutte [recitano] una scena dell'*Olimpiade*; Un'ode di Labindo». Concorrenti: Carolina Benvenuti, Luisa Cerrini, Gaetana Morrocchesi, Giuditta Morrocchesi. Premiata: Giuditta Morrocchesi. *Accessit*: Carolina Benvenuti.

(filza 6, ins. 20)

Data: 23 giugno 1818.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Gli scolari eseguiscano il racconto del Messo dei *Sette a Tebe*, atto I, scena 2, traduz[ione] del Sig[nor]^e Niccolini; L'apologo del Pignotti intitolato *Il Giudice e i Pescatori*». Concorrenti: Francesco Donnini, Giuseppe Giordarengo, Giovan Battista Lombardi, Giuseppe Michelacci, Pietro Orsini, Carlo Poerio. Premiato: Carlo Poerio.

Scolare. «Le scolare [eseguiscano] il racconto di Giuditta nella *Betulia liberata* di Metastasio; L'apologo del Pignotti intitolato *Il Giudice e i Pescatori*». Concorrenti: Cammilla Cantini, Luisa Cerrini, Gaetana Morrocchesi. Premiata: Luisa Cerrini.

(filza 7, ins. 36)

Data: 11 giugno 1819.

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. Temi e nominativi dei concorrenti non reperiti. Premiato: Valeriano Galleni. *Accessit*: Guido Sorelli, Antonio Sferra.

Scolare. Temi e nominativi delle concorrenti non reperiti. Premiata: Adriana Morrocchesi. *Accessit*: Giuditta Morrocchesi.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. Temi e nominativi dei concorrenti non reperiti. Premiati: Zanobi Mancini e Lorenzo Giordarengo. *Accessit*: Francesco Donnini.

Presumibilmente non concorrono scolare.

(filza 8, ins. 24)

Data: 22 agosto 1820.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Pezzo: La scena 2 dell'atto IV in fra Ulisse e Calcante nella *Polissena* del Sig[nor] e Niccolini; Sonetto dell'Avvocato Zappi in cui si biasima il fatto di Lucrezia».

Concorrenti: Francesco Donnini, Giuseppe Frosali, Giuseppe Gatteschi, Benedetto Greco, Francesco Manzuoli. Premiato: Benedetto Greco.

Scolare. «Pezzo: La scena 10 dell'atto II fra Antigono e Berenice nell'*Antigono* del Metastasio; Sonetto dell'avvocato Zappi *Scusa Lucrezia*». Concorrenti: Reparata Bettini, Cammilla Cantini, Carolina Mattei, Gaetana Morrocchesi. Premiata: Gaetana Morrocchesi.

(filza 9, ins. 21)

Data: 28 settembre 1821.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Scena 7, atto III, *Aristodemo*». Concorrenti: Francesco Donnini, Pietro Landi, Gaetano Manzuoli, Alessandro Mecatti, Pietro Tondelli. Premiato: Alessandro Mecatti.

Scolare. «Scena 2, atto V, *Polinice*». Concorrenti: Cammilla Cantini, Luisa Mattei. Premiate entrambe.

(filza 10, ins. 32)

Data: 20 settembre 1822.

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. «Trattano in esame della filosofia dell'arte e delle parti che compongono la buona recitazione». Concorrenti: Francesco Donnini (a margine: «Non comparve perché malato»), Zanobi Mancini. Premiato: Zanobi Mancini.

Scolare. «Eseguiscono la scena terza nell'atto I della *Zenobia* del Metastasio; La scena 3 nell'atto V della *Sposa sagace* del Goldoni». Concorrenti: Luisa Mattei, Gaetana Morrocchesi. Premiate entrambe.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «La scena 9 e 10 nella festa teatrale *Alcide al bivio* del Metastasio». Concorrenti: Alessandro Degli Alessandri, Giuseppe Landi, Alessandro Mecatti, Pietro Tondelli. Premiati: Alessandro Mecatti e Giuseppe Landi. *Accessit*: Pietro Tondelli e Alessandro Degli Alessandri.

Non concorrono scolare.

(filza 11, ins. 44)

Data programmata: principio di settembre 1823.

Nota apposta sulla pagina esterna del fascicolo: «Non ebbero luogo altrimenti i concorsi per ordine del S[ignor] Presidente».

(filza 12, ins. 33)

Data: 24 settembre 1824.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Parlata di Bruto a Cesare nel primo atto del *Bruto sec[on]do* d'Alfieri».

Concorrenti: Ferdinando Paolieri, Alessandro Roster, Pietro Ruschi, Sabatino Valle. Premiati: Ferdinando Paolieri. *Accessit*: Alessandro Roster.

Scolare. «Parlata d'Aglaia nella prima scena delle *Grazie vendicate* del Metastasio».

Concorrenti: Angelica Cantini, Clarice Martini. Premiate entrambe.

(filza 13, ins. 43)

Data: 23 settembre 1825.

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. «Teoria sull'arte teatrale con sue prove intorno alla pratica; Più *L'Arpie*, cantica di Dante». Concorrenti: Giuseppe Landi e Ferdinando Paolieri. Premiati entrambi.

Scolare. «Tragedia: Scena 3 del I atto dell'*Agamennone* d'Alfieri tra Clitennestra ed Elettra; Commedia: Una scena nella *Guerra* di Goldoni tra D[onna] Florida e D[onna] Aspasia; Lirica: Due sonetti, uno di Monzoni [sic] *Quando Gesù con l'ultimo lamento*, l'altro di Cassiani *Ghiè un alto strido, gittò i fiori e volta*». Premiata l'unica concorrente Clarice Martini.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Uno squarcio di tragedia nel *Caio Gracco* di Monti alla scena 3 del III atto: Gracco; *L'amore risvegliato*, anacreontica». Concorrenti: Carlo Hurard, Ferdinando Petrarchi, Tito Puccioni, Sabatino Valle. Premiati: Sabatino Valle. *Accessit*: Ferdinando Petrarchi.

Scolare. «La narrativa d'Egisto nella *Merope* d'Alfieri; Ed un apologo, cioè *Il Padre, il Figlio e l'Asino*». Premiata l'unica concorrente Maria Chiavistelli.

(filza 14, ins. 55)

Data: 20 settembre 1826.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Reciteranno il pezzo della parte d'Icilio, che incomincia: 'Icilio e i pochi simili a lui', nella tragedia la *Virginia* d'Alfieri, atto I, scena 3» [Su un secondo foglio: «Nella *Virginia* d'Alfieri, scena terza, atto primo, pezzo d'Icilio che incomincia: 'Icilio e i pochi simili a lui'»]. Concorrenti: Luigi Bargigli, Luigi Beiè, Demostene Casanuova, Ferdinando Petrarchi, Tito Puccioni, Alessandro Roster. Premiati: Ferdinando Petrarchi di Prato e Alessandro Roster di Firenze. *Accessit*: Tito Puccioni di Firenze.

Non concorrono scolare.

(filza 15, ins. 42)

Data: 27 settembre 1827.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «La parlata di Bruto alla fin del primo atto nel *Bruto II* d'Alfieri». Concorrenti: Luigi Beiè di Piombino, Giuseppe Carcassoni di Firenze, Ferdinando Marzichi di Firenze, Cesare Pegni di Firenze, Tito Puccioni di Firenze. Premiato: Tito Puccioni. *Accessit*: Giuseppe Carcassoni.

Non concorrono scolare.

(filza 16, ins. 68)

Data: 13 settembre 1828.

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. «Teoria; Alcuni squarci in pratica; Indi la cantica di *Francesca d'Arimino*». Premiato l'unico concorrente Sabatino Valli di Firenze.

Scolare. «Scena prima d'Elettra in fra essa e Cliternestra nell'*Oreste* d'Alfieri; Scena quinta nella *Locandiera* tra Fabrizio e la protagonista». Premiata l'unica concorrente Maria Chiavistelli di Firenze.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Parlata di Perez nel terzo atto del *Filippo*; Ed un sonetto del Casti: *Apritemi quell'urna*». Concorrenti: Cesare Canori romano, Emilio Gazzarrini di Firenze, Ferdinando Marzichi di Firenze, Ferdinando Nasi. Premiati: Ferdinando Marzichi e Cesare Canori.

Non concorrono scolare.

(filza 17A, ins. 55)

Data programmata: 5 settembre 1829.

Concorso annuale sospeso per mancanza di allievi idonei. [Dalla lettera inviata da Antonio Morrocchesi al presidente dell'Accademia in data 8 luglio 1829: «A malgrado ch'io abbia un numero esteso di scolari, non sono questa volta in grado (e sarà la prima in diciannove anni) di far col solito decoro il concorso»].

(filza 18, ins. 62)

1830

Nessuna notizia sul concorso o sulla sua sospensione.

[Il fascicolo contiene i documenti relativi ai concorsi delle sole materie musicali].

(filza 19, ins. 59)

Data: 16 settembre 1831

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. «Interrogazione del professore sulla filosofia dell'arte; Recitazione: Il *Canto d'Ugolino*». Concorrenti: Cesare Canori, Ferdinando Marzichi. Premiato: Cesare Canori romano.

Non concorrono scolare.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Scena terza dell'atto terzo del *Polinice*: squarcio che dirige il protagonista alla

madre e alla sorella; Inoltre la favola del Pignotti intitolata *I Progettisti*». Concorrenti: Carlo Burci, Filippo Moricci. Premiato: Carlo Burci di Firenze. *Accessit*: Filippo Moricci di Firenze.

Scolare. «Scena terza dell'atto primo della *Zenobia* del Metastasio tra la protagonista ed Egle; Quindi un soliloquio dell'ultima scena della *Vedova scaltra*». Concorrenti: Eugenia Falqui, Teresa Martini, Carolina Niccolai. Premiate: Carolina Niccolai di Firenze e Teresa Martini di Firenze.

(filza 20, ins. 53)

Data: 10 settembre 1832.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Scena 3 nel primo atto della *Rosmunda* d'Alfieri tra Rosmunda e Almachilde; Scena 5 e 6 nel primo atto della *Guerra* di Goldoni». Concorrenti: Giuseppe Calenzuoli [a margine: «malato»], Iacopo Cini, Achille Settimani, Giuseppe Susini. Premiato: Giuseppe Susini di Firenze.

Scolare. «Nella scena 3 della *Betulia* di Metastasio, narrativa di Giuditta al popolo; *La ritrosia disarmata*, azione comica tra Tirsi e Nice». Premiata l'unica concorrente Eugenia Falchi di Firenze.

(filza 21, ins. 64)

Data: 12 settembre 1833.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Scena seconda nell'atto secondo del *Demofonte* fra il protagonista e Timante; Apologo del Pignotti *L'Uomo, il Gatto, il Cane e la Mosca*». Concorrenti: Enrico Azzarri di Campi, Giuseppe Calenzuoli di Firenze, Dante Papi di Firenze. Premiato: Dante Papi. *Accessit*: Enrico Azzarri.

Scolare. «Atto primo, scena quarta dell'*Olimpiade* fra A[r]gene e Aristeia, fino al verso che esprime: 'Fido in sen di Licori il cor di Argene'; Apologo del Pignotti *Il Giudice e i Pescatori*». Premiata l'unica concorrente Luisa Casini di Firenze.

(filza 22, ins. 71)

Data: 10 settembre 1834.

Tipologia di concorso: triennale.

Non concorrono scolari.

Scolare. «Teoria ***; Alfieri: *Agamenon*, scena terza dell'atto primo tra Elettra e Cliternestra; Goldoni: *Donna di testa debole*, scena 1 nell'atto primo fra Violante e Argentina». Concorrenti: Teresa Martini, Carolina Niccolai. Premiata: Teresa Martini di Firenze.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Alfieri, *Merope*, atto secondo e scena prima fra Egisto e Polifonte; Pignotti, apologo *Il Giudice e i Pescatori*. Concorrenti: Carlo Avet, Enrico Azzarri. Premiato: Enrico Azzarri di Firenze.

Scolare. «Metastasio, *La caccia del cignale*; Pignotti, apologo *Il Giudice e i Pescatori* [?]

[L'attribuzione della seconda prova di studio non si evince con chiarezza dal do-

cumento]. Premiata l'unica concorrente Carolina Santoni di Livorno.
(filza 23, ins. 64)

Data programmata: 16 settembre 1835.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Scena 14 ec., atto secondo nell'*Olimpiade* tra Licida ed Alcandro; Commedia: *Cavalier di buon gusto*, scena 4 nell'atto II fra il conte Antonio e Florindo».

Concorrenti: Leopoldo Pierallini, Enrico Poerio, Giuseppe Socci.

Scolare. «Scena 1^a nelle *Grazie vendicate* di Metastasio; Apologo del Pignotti *Il Cavallo, il Montone, il Bue e l'Asino*». Concorrenti: Tecla del Bigio, Elvira Zignani.

[Il concorso fu sospeso per sopraggiunti impedimenti degli aspiranti concorrenti].
(filza 24, ins. 67)

Data: 12 settembre 1836.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Soliloquio del protagonista nella scena settima dell'atto terzo della *Clemenza di Tito*; Ode del conte Fulvio Testi diretta al conte Raimondo Montecuccoli».

Concorrenti: Gustavo Calosi, Cesare Corsi, Vittorio Zabagli. Premiato: Cesare Corsi di Firenze. *Accessit*: Vittorio Zabagli di Firenze.

Scolare. «Il primo soliloquio della protagonista nell'*Antigone* d'Alfieri; Soliloquio di Mirandolina nella scena nona del primo atto della *Locandiera* di Goldoni; Apologo del Pignotti *La Volpe scodata*. Amalia Nardi, Elvira Zignani. Premiata: Evira Zignani di Firenze. *Accessit*: Amalia Nardi di Firenze.

(filza 25, ins. 67)

Data: 11 settembre 1837.

Tipologia di concorso: triennale.

Scolari. «Soliloquio d'Antonio nella scena 1 dell'atto III del *Foscarini* del Sig[nor] Professore Gi[ov]an Batt[ist]a Niccolini; Parte di dialogo tra la Contessa e il Marchese nella scena 5 dell'atto unico dell'*Osteria della posta* di Goldoni». Premiato l'unico concorrente Cesare Corsi di Firenze.

Scolare. «Scena 10 nell'atto II dell'*Antigono* di Metastasio tra Berenice e il protagonista; Scena 1 nell'atto I della *Donna di testa debole* di Goldoni tra Violante e Argentina».

Concorrenti: Carolina Santoni di Firenze [sic], Elvira Zignani di Firenze. Nessuna premiata. *Accessit*: Carolina Santoni.

Tipologia di concorso: annuale.

Scolari. «Risposta di Arsace ad Assur nella scena 2 dell'atto II della *Semiramide* di Voltaire tradotta da Cesarotti; Apologo del Pignotti *I Progettisti*». Premiato l'unico concorrente Paolo Selmi di Livorno.

Scolare. «Parte della scena 3 nell'atto I dell'*Agamennone* d'Alfieri pronunciata da Elettra; Risposta di Rosaura ad alcuni interlocutori nella scena 25 dell'atto III della *Vedova scaltra* di Goldoni». Premiata l'unica concorrente Amalia Nardi di Firenze.

(filza 26, ins. 71)

1838

Nessuna notizia sul concorso o sulla sua sospensione.

[Il fascicolo contiene i documenti relativi ai concorsi delle sole materie musicali].

(filza 27, ins. 71)

SUMMARIES

SAGGI

RENZO GUARDENTI

Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento

The article analyses theatre photography in the period between the second half of the Nineteenth Century and the early Twentieth Century. In this period, in parallel with the diffusion of the photographic technique, the phenomenon of the great actor establishes throughout Europe, while we are witnessing to the birth of the Stage Directing. The investigation moves from a double perspective: on the one hand, highlighting how the notion of theatricality is at the basis of the photographic device, and on the other, underlining how theatre photography is characterised by a substantial ambiguity which calls into question its testimonial value. The two perspectives of investigation are developed starting from examples taken from the European scene, highlighting how, depending on the context, photography and theatre play a role of mutual modelisation, and focusing on photographic portraits of actors, both private and on stage, through some emblematic cases, such as Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Henry Irving.

Keywords: Theatre, Iconography, Photography, Actors, Eighteenth Century.

FRANCESCA SIMONCINI

Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori

The article examines some iconographic sources (two portraits, some photographs, a caricature) that can be traced back to Friedrich Schiller's interpretation of *Maria Stuarda*, a famous *pièce de résistance* of Adelaide Ristori. The identification of the two paintings that the actress used to build the scenic image of the Scottish queen has allowed us to precisely trace the portrait that inspired her for the figurative conception of the character, moving away from the author's indications. The comparison between the photographs and the caricature allows us to reconstruct still little studied aspects of the actress's acting style. In the third scene of the third act of Schiller's play, Adelaide Ristori was able to blend the Italian theatrical tradition with the noblest and most sophisticated features of her new and celebrated manner. The still photos that remained to us, probably conditioned by a precise will for self-representation exercised by the actress-marquise, faithfully render the dignified and composed aspect of her theatrical gestures and pass down the sublime trait, but they do not document the traces of her more energetic physical actions, which can be traced back to her

SUMMARIES

being born into a family of actors. Such traits of realistic prosaicity are instead confirmed by some testimonies and may be found in the image of her vigorous stage action documented by the caricature.

Keywords: Adelaide Ristori, Theatre, Iconography, Maria Stuarda, Grande Attore.

CRISTINA TOSETTO

Adelaide Ristori dalle 'cartes de visite' alla stampa internazionale (1854-1864)

Adelaide Ristori was among the first actresses to build an iconic image of herself, which spread internationally since her Parisian debut in 1855. Aware of the importance of photography, she did not hesitate to be portrayed by the most important photographers. Ristori thus entered the pantheon of illustrious people, known throughout Europe and beyond its borders. Her portraits in *carte de visite* format quickly integrated into the circuit of the press, establishing a complex relationship with pre-existing graphic techniques, such as engraving. The article analyses the progressive diffusion of Adelaide Ristori's photographs, focusing in particular on the *carte de visite* format and on newspapers. The corpus includes three photographs of the actress kept at the Bibliothèque Nationale de France (BNF): a portrait by August Bertsch and two *cartes de visite* by André Adolphe Eugène Disdéri and Étienne Carjat. What image of the actress do these pictures convey? How do press, graphic arts and photography interact in creating the iconic image of the actress?

Keywords: Adelaide Risotori, *carte de visite*, history of photography, press and graphic arts.

CATERINA PAGNINI

Silfidi 'en pointe': ballerine italiane nel Nuovo Mondo

The nineteenth-century marked the achievement of the highest expressive potential of the coreutic performing experience. From the 1840s onwards, a new route was mapped out, resulting in a substantial migration of European dancers to the shores of the United States. The attraction at the origin of this migration is the romantic *ballerina*. Some of these extraordinarily adaptable dancers would integrate perfectly; others would become fleeting ambassadors of European culture in the New World, leaving an indelible mark and bringing back an experience that would certainly enrich their reinterpretation of the ballet tradition.

Keywords: Romantic *ballerinas*, American stages, Giuseppina Morlacchi, Maria Bonfanti, Rita Sangalli.

SUMMARIES

TERESA MEGALE

Attori del teatro San Carlino fra storia e fotografia nella collezione Cuocolo

The Cuocolo Collection, housed at the Museo Nazionale di San Martino in Naples, is an extraordinary photographic collection, dedicated exclusively to the world of popular theater in Naples in the nineteenth century and especially at the Teatro San Carlino. The essay intends to reconstruct the historical-theatrical events of the Collection, full of eighty-nine shots between portraits and ensemble scenes, and deepen its historical-spectacular meanings. The study is dedicated to this theatre in photographic form, an iconographic finding of exceptional value until now lacking an adequate scientific investigation, continuously subjected to its progressive reduction to fetish.

Keywords: iconographic sources, history of the theatre San Carlino, popular theater, photographs of actors, theatrical collection.

LINDA BALDASSIN

Il teatro in posa nello studio dei fratelli Vianelli

Although the name of the Fratelli Vianelli establishment is little known to most, their portraits accompany numerous essays on nineteenth-century theatre. Having lost the archive that documented forty years of activity, the investigation was carried out in the archives dedicated to the conservation of materials related to the theatre, where about one hundred and ninety photographs of actors, playwrights, singers, composers or musicians were found. In the course of the research, important links emerged between the Fratelli Vianelli and the publishing world, in particular with the publisher Ricordi, who in 1876 promoted a collection of life-size portraits made by Venetian photographers to the main artists of the time. Furthermore, immersing oneself in the photographs and paying particular attention to the handwritten dedications, it is possible to reconstruct friendships and work relationships within the theatrical environment and observe how the photographs first had a circulation of a private nature, and then opened up more and more to large-scale diffusion.

Keywords: Vianelli Brothers, Venice, Portraits, Artists, Theatre.

MARIANNA ZANNONI

«Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo». Mario Nunes Vais e il ritratto d'attore

The essay investigates the portrait production of Florentine photographer Mario Nunes Vais. A notable signature of non-professional Italian photography, in the early decades of the twentieth century Nunes Vais portrayed all the most significant theatrical artists, leaving an unparalleled testimony in his archive. A refined author and

SUMMARIES

a careful witness of his time, this photographer was indeed able to tell, like no other, the Italian theater scene through the images of its protagonists.

Keywords: Mario Nunes Vais, Theatre, Portraits, Artists.

ELISABETTA PAPONE

Fotografi, pittori, attori a Genova tra fine Ottocento e primo Novecento

The essay analyses the close relationship established by the three major photographic studios active in Genoa between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century with the intellectual and artistic environment, in particular with the theatrical world, both locally and nationally. Starting from a systematic analysis of the cultural and society chronicles published in the newspapers, and comparing the information found with the photographs preserved in the main city and national photographic collections and with the photomechanical reproductions in contemporary publications, an attempt was made to recompose and date the images relating to the opera and dramaturgy produced by the Genoese studios. Despite the sharing of the communication strategy based on the systematic presence in the media and on the often instrumental alliance with the entertainment world, the photographers considered here express themselves with different styles. Among them, the Sciutto photographic studio comes out for quality and awareness, especially with the portraits of Eleonora Duse, memorable for the author and the actress. Finally, light is shed on the influence exerted by the theatrical performances on the taste of the bourgeoisie and on the contamination with the photographic portrait.

Keywords: Photographs of actors, Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Sciutto photographers.

SILVIA PAOLI

Ritratto fotografico degli attori a Milano tra Otto e Novecento. Strategie di rappresentazione

Throughout its history, photography has always been in balance between opposite conventions, the technical conventions and the artistic ones, and photographic portrait has been mostly conditioned by these features. On this ground, however, and on the fair balance between these features, photography has founded its development and its quality. Photographic studios were opened in Milan from 1839 and the urban and cultural environment, all scientific and artistic circles, were interested in their activities. Photographers worked in the field of portraiture for aristocracy and middle classes but also for theaters, above all Teatro alla Scala, and for the most important actors and actresses of the period. This essay focuses on some important Milanese photographic studios devoted to portraying stage actors and to theatrical performances and scenographies – also in the first film studios – such as Varischi &

SUMMARIES

Artico, Emilio Sommariva, Gigi Bassani, Mario Castagneri, Leopoldo Metlicovitz, Luca Comerio.

Keywords: portrait, theater, photographers, Milano.

SAMANTHA MARENZI

La fotografia di danza nei primi decenni del Novecento

What is dance photography? How was it born? How does it develop? How can we study it? Articulated around these questions, this contribution aims at identifying a field and a methodology of study, as well as tracing through some emblematic examples the genesis of an expressive language. Different from the portrait of the dancers and from stage photography, dance photography is configured at the crossroads between different genres such as the nude, the shooting of movement, the staged photography, the *tableau vivant*. From these visual traditions it takes on the techniques and problems and relaunches them in terms of the relationship between still image and expressive body, which provides new answers to questions stratified over time and history.

Keywords: Dance, Photography, Art.

GIULIA TADDEO

Danze e danzatrici nella stampa italiana: il caso di «Scena illustrata» (1910)

In December 1910, a special issue of «Scena illustrata» is released in Florence. The booklet, entirely devoted to dance, is characterized by a significant use of iconographic elements, such as engravings referring to the dances of the past, and photographic images, crucial for portraying contemporary trends within the international dance world. More than in the textual element, the interest of this issue lies in the iconographic apparatus: still coexisting with drawings and engravings, pictures take here a peculiar position, presenting themselves both as portraits of dancers (often full page) and as *collages* of two pages with captions, a format bound to a great fortune in the Italian press at least until the 1930s. But what does it mean, in 1910, to dedicate such a publication to dance? What kind of dance can we see beyond the magazine's elegant and refined look? What representation of the female dancer's body can we identify? To what extent is it exposed, in what attitude is it placed, in what dress? This article answers to these questions by analysing the 1910 special issue of «Scena illustrata»: this publication is considered in the context of the editorial history of the magazine as well as in that of the relation between dance and press in Italy at the turn of the century.

Keywords: International Exhibitions, Music-hall, Ballets Russes, photography pose.

SUMMARIES

COSIMO CHIARELLI

Un teatro 'a bassa definizione'. Ernesto Brod fotoreporter sul journal «Comœdia»

The cultural phenomenon of illustrated press that characterizes the passage between the nineteenth and twentieth centuries determines, even in theatrical field, a real explosion of specialized periodicals, in which the novelty of stage photography finds space immediately, as well as the other types of images linked to the performing arts, fueling a specific market and a progressive specialization of professional photographers. At the same time, however, the nature of the magazine's material support imposes a new visual dynamic and a different relationship with the reader/spectator. In this context, the article focuses on the Parisian newspaper «Comoedia» (1907-1937), and more particularly on the emblematic case of Ernesto Brod, a photographer now completely forgotten, and of whom very little biographical information remains, but who is instead very active as a photographer, as well as a caricaturist, on the pages of the journal during the first quarter of the twentieth century. His photographic production, apparently amateur and with a lower profile than that of other more renowned photographers, represents instead an example of adaptation to a broader strategy of mediatization of the theatrical event, in which photography plays a fundamental function as a tool for interaction and sociability with the audience.

Keywords: Illustrated press, «Comoedia», stage photography, caricature, photographic sociability.

SIMONA SCATTINA

Mimì Aguglia e Marinella Bragaglia alla prova della fotografia

The pictures featuring Mimì Aguglia and Marinella Bragaglia, actresses from the Sicilian dialect theatre, blur the boundaries between stage and life, fiction and reality. The interior and poetic space of the theatrical action is identified with the physical space, discovering, in the geography of a face, in the arcane outline of an expression, the traces of a submerged landscape. Photos that also allow us to explore the way in which the island (and national) theatre was visually narrated from the second half of the 19th century to the very early years of the 20th century. Starting from photographic documents of the time, the contribution will attempt to outline – taking into account a few, but essential, biographical elements – the portrait of these two significant figures of a more general dramaturgy of actresses. Inhabiting the stories of these actresses means attempting to tune «voices and souls, bodies and writings», in a fertile interweaving, according to the indications left by Claudio Meldolesi, between «intimate images», the «level of techniques» and the «level of the given conditions». We will see, going beyond the image of the actress, how the photos become a model of femininity, success or more generally of life (the performer becomes the object of attention far beyond the stage, as an example of woman, wife and mother), among the female spectators.

SUMMARIES

Keywords: Sicilian theatre, vernacular scene, prima donna, Marinella Bragaglia, Mimì Aguglia.

ARCHIVI

GIAN DOMENICO RICALDONE, *Le raccolte fotografiche del Civico museo biblioteca dell'attore*; EMANUELA SESTI, *Fondazione Alinari per la fotografia*; MARIA PIA FERRARI, *Archivio Storico Ricordi*; ELENA BERARDI, *Il patrimonio fotografico dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione*; ALBERTO BELTRAMO, *Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo*; PATRIZIA FLORIO-PATRIZIA RADICCHI, *Il fondo fotografico Pavesi Negri della biblioteca del Conservatorio di Piacenza*; ORIANA GOTI, *Archivio Fotografico Toscano*; MARCO ANDREANI-ARIANNA ZAFFINI, *La collezione Recanatesi della fototeca dell'associazione Macula*; SILVIA COCURULLO, *La collezione Cuocolo del Museo nazionale di San Martino*.

This section brings together the files of some of the most important Italian archives where valuable documentation on theatre photography is preserved: indispensable places for research, repositories of a precious collective memory. The detailed description of the fonds and archives of these institutions should remind us how important it is to continue to preserve, protect and promote the object of photography, which is often neglected and not 'treated', i.e. protected and catalogued, as it should be for the benefit of the History of the Performing Arts and studies on the art of photography.

Keywords: Photography, Italian archives, Iconography, Theatre, Actors.

DOCUMENTI, TESTIMONIANZE, RICERCHE IN CORSO

LORENA VALLIERI

La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)

The essay reconstructs some episodes of the Feast of the Porchetta. A civic event of long history that, at least from the end of the Sixteenth Century, used different artistic, literary, musical and spectacular typologies to convey the ambitions of the Senatorial aristocracy of Felsina. It was also a highlight of the ephemeral state and allowed Bologna to be assigned its rightful place among the European capitals of the spectacle of the Ancient Regime. An extensive unpublished documentation preserved at the Archivio di Stato di Bologna, including two contracts for the construction of theatres and workshops for the fairs of 1627 and 1702, and an iconography of 1697, testify to an unexpected organizational punctuality.

Keywords: Bologna, Festa della Porchetta, Scenography, Theatrical space, Alessandro Saratelli, ephemeral apparatuses.

SUMMARIES

GIANLUCA STEFANI

Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant'Angelo di Venezia (1724)

On 24 January 1724, the Veronese set designer Innocente Bellavite signed a contract with the impresario Antonio Madonis to create the sets for the operas at the Teatro Sant'Angelo in the 1724–1725 season. The contract, broken by when he entered the pay of Antonio Denzio's company in Bohemia, is a rare testimony of the clauses established between a set designer and an impresario in Venetian theatres at that time. By highlighting this unpublished document for the investigation of Baroque scenography, this contribution adds new details to the laconic biographies of two overly neglected protagonists of early 18th-century European theatre.

Keywords: Venetian theatres, Baroque scenography, Antonio Denzio, Franz Anton von Sporck, Rosaura Mazzanti.

MARIA CHIARA BARBIERI

'The Jew of Venice' (1701): il primo Shylock dopo Shakespeare

The scenic fortune of *The Merchant of Venice* marks a turning point in 1741 thanks to the interpretation of the character of Shylock by the actor Charles Macklin, consecrated by Alexander as 'the Jew that Shakespeare drew'. A recognition of the actor's value, but also a sign of distance from *The Jew of Venice*, the adaptation by George Granville with which in 1701 the comedy that had been missing from the stage for almost a century was revived, albeit in a modified form. The essay analyses the genesis and compositional structure of the adaptation in which Granville seeks a mediation between the aim for 'regularization' in the classicist sense of the Shakespearean text and the desire to preserve its essence, 'the silver at the bottom of the melting pot'. Consistent with these purposes is the assignment of the part of Shylock to the comic actor Thomas Doggett, whose artistic and character profile is outlined through many testimonies of long-time companions. On the other hand, the iconographic testimonies are few, though for the first time they are examined together with an engraving contained in the first modern edition of Shakespearean Works published in 1709. The comparison leads to hypothesize that the first existing image of the character of Shylock is also the first to portray an actor, Thomas Doggett.

Keywords: *The Jew of Venice*, *The Merchant of Venice*, Shylock, Shakespeare, George Granville, Thomas Doggett.

SUMMARIES

MARA NERBANO

Antonio Morrocchesi all'Accademia di Belle Arti di Firenze

The essay deals with the didactic activity conducted by Antonio Morrocchesi at the Academy of Fine Arts in Florence and is the result of a systematic survey of archival documents carried out by the author in the three-year period 2016–2018. In particular, it examines the dossiers relating to the so-called ‘premi di emulazione’, that is the competitions which, on an annual and three-year basis, saw the most talented students challenge each other in a competition aimed at measuring progress in study and their own artistic maturity. Through the themes assigned to the competitors, it was possible to identify the canon of authors adopted in academic teaching, thus offering an additional perspective on the subject to that provided by the *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*.

Keywords: Antonio Morrocchesi, Declamation and theatrical art, Teaching of acting, Early nineteenth century Italian theater.

GLI AUTORI

Marco ANDREANI è dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Parma. Si occupa in particolare di storia della fotografia italiana in epoca fascista e nel dopoguerra, di riviste illustrate e dei rapporti tra fotografia e testo scritto. Per la Treccani ha redatto alcune voci del *Dizionario biografico degli italiani*. È tra i fondatori e presidente di Macula - Cultura Fotografica di Pesaro. Tra le sue pubblicazioni recenti si segnala la curatela dei volumi *Photography as Power: Dominance and Resistance through the Italian Lens* (2019) e *Mario Giacomelli. Giacomo Leopardi, 'L'infinito', 'A Silvia'* (2019).

Linda BALDASSIN è laureata al DAMS di Bologna in Discipline dello spettacolo dal vivo con una tesi intitolata: *Strehler, Brecht e la questione della fotografia teatrale. Il caso de 'L'anima buona di Sezuan'* (tutor prof. Anna Laura Mariani e prof. Claudio Longhi). Attualmente collabora con l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Maria Chiara BARBIERI è ricercatrice confermata presso l'Università di Firenze. I suoi interessi scientifici sono incentrati sull'iconografia teatrale e sullo spettacolo inglese tra Sei e Ottocento. Nel 1995 è entrata nel gruppo di ricerca del progetto Dionysos. Archivio digitale di iconografia teatrale, fondato da Cesare Molinari e Renzo Guardenti, di cui è coordinatrice dal 2000. Tra le sue pubblicazioni:

Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico (1572-1606) (2020); «*Women-actors*». *Prime notizie sulle attrici inglesi della Restaurazione* (2018); *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth* (2016); *Una donna fuori dal comune: Sir John Brute dalla tonaca alla crinolina* (2008); *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700* (2006).

Alberto BELTRAMO è archivistica e bibliotecario presso Casa Lyda Borelli, la casa di riposo per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna, di cui ha curato, in particolare, le attività di promozione e valorizzazione del patrimonio. Ha inoltre collaborato con il regista Riccardo Marchesini per la realizzazione del documentario *Amati fantasma* dedicato alla casa di riposo e alla figura dell'attore. Si è occupato di editoria e produzione a stampa con particolare attenzione al secolo XVIII e alla produzione di materiali minori. Tra le sue pubblicazioni: *I mestieri del libro nella Bologna del Settecento* (2013, con Maria Gioia Tavoni).

Elena BERARDI è bibliotecaria nei ruoli del MiC dal 1985. La prima sede presso cui ha prestato servizio è stato l'Istituto centrale per il catalogo unico e le informazioni bibliografiche (ICCU), dove si è occupata della catalogazione in SBN e del censimento delle biblioteche in Italia. Tra gli altri incarichi ha collaborato al gruppo di lavoro istituito per la realizzazione della

prima Scheda F nel 1999. Dal 2002 presta servizio presso l'ICCD, dove si occupa di fotografia storica e catalogazione della fotografia. Da alcuni anni è responsabile della Fototeca nazionale. Coordina il progetto di studio, riordino, valorizzazione e fruizione del Fondo della Direzione generale antichità e Belle Arti del Ministero della pubblica istruzione (Fondo MPI). Ha curato la pubblicazione della seconda edizione della Scheda F e la pubblicazione della Scheda FF nel 2016.

Maria Ida BIGGI insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Venezia Ca' Foscari e dirige l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. È autrice di libri, saggi e articoli dedicati alla storia dello spettacolo, all'architettura teatrale e alla storia della scenografia, dell'attore e della regia. Tra i suoi volumi: l'edizione critica delle *Disposizioni sceniche per 'Manon Lescaut' di Giacomo Puccini* (2021); *Il teatro di Lyda Borelli* (2017); *Performing Arts Museum and Exhibitions* (2015); *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia* (2010); *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga* (2006); *Il concorso per la Fenice 1789-1790* (1997). Ha inoltre curato numerose mostre tra cui: *Leon Bakst Symbol of the Ballets Russes* (2018); *Lyda Borelli prima donna del Novecento* (2017); *Eleonora Duse. Il viaggio intorno al mondo* (2011, 2010).

Cosimo CHIARELLI è ricercatore associato presso il Centro de Estudos de Teatro della Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona (CET/FLUL), dove coordina il gruppo di ricerca *Teatro e immagine*. Docente di Storia della fotografia all'Università di Pisa e di Firenze fino al 2011, è stato successivamente ricercatore in Francia presso la Bibliothèque nationale

(*Bourse Louis Roederer pour la photographie*) e l'Università di Lyon II, nonché *visiting fellow* all'Università di Austin (Texas). Ha diretto, in collaborazione con Massimo Agus, il Centro per la fotografia dello spettacolo di San Miniato e il Festival internazionale di fotografia di spettacolo *Occhi di scena*. È attualmente responsabile, con Filipe Figueiredo, del progetto di ricerca *PERPHOTO – Performing the Gaze: Crossings Between Photography and Theatre in Portuguese and International Context* (2018-2022). I suoi principali ambiti di ricerca riguardano i rapporti tra fotografia e arti della scena nel XIX-XXI secolo e la relazione tra fotografia e antropologia nell'Ottocento. Tra le sue pubblicazioni: *Performance dello sguardo. Gli scrapbooks di Edward Gordon Craig tra pratica ricreativa e processi di creazione* (2018); *Théâtre et photographie. Croisements, échanges, écarts autour de la performance* (2017); *La matière du mouvement. Photographie et mime corporel* (2012); *Fotografia e teatralità* (2007).

Silvia COCURRELLO è storica dell'arte presso il Polo museale della Campania. Dal 1996 è curatrice del patrimonio di testimonianze figurative e documenti riguardanti il teatro napoletano del Museo nazionale di San Martino di Napoli nonché direttore responsabile delle collezioni della Sezione teatrale e della Fototeca storica del museo, delle quali ha rispettivamente progettato e allestito l'esposizione permanente e realizzato un ordinamento consultabile. Tra i suoi ambiti di interesse l'iconografia teatrale e la fotografia ottocentesca a Napoli. Nel 2020 ha progettato un contenitore multimediale di immagini e testi su Antonio Niccolini scenografo al teatro San Carlo. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Briganti e fotografo* (2018) e *Picasso incontra i ricordi del San Carlino* (2017).

Maria Pia FERRARIS si è laureata all'Università degli studi di Milano in Storia dell'arte medievale e moderna con una tesi sulla figura di Adolf Hohenstein, cartellonista, scenografo e pittore. Ha collaborato a ricerche storico-iconografiche con diverse istituzioni pubbliche e private fra cui il Museo teatrale alla Scala, l'Archivio storico civico e la Biblioteca Trivulziana, con pubblicazioni e mostre legate all'ambito musicale e teatrale. Dal 1989 lavora stabilmente presso la Casa musicale Ricordi, dove ricopre il ruolo di responsabile dell'Archivio Storico.

Siro FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Stefano Mazzoni, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fu-press.net*. Tra i suoi volumi: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993); *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

Patrizia FLORIO è bibliotecaria e docente di Bibliografia musicale presso il Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza. Dal 2019 è *chair* del Comitato italiano del RILM – Répertoire

International de Littérature Musicale e dal 2015 al 2021 è stata vicepresidente della IAML-Italia (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres). Specializzata nella catalogazione e nella gestione informatizzata dei Beni musicali, svolge attività di formazione e aggiornamento per bibliotecari. Ha pubblicato studi e contributi nell'ambito dell'editoria e delle fonti musicali e ha approfondito aspetti inerenti alla gestione delle biblioteche musicali e alle nuove tecnologie, in particolare nell'ambito di SBN Musica, con cui collabora dal 1987. Tra i contributi più recenti si segnalano gli studi sulle fonti su Giuseppe Nicolini e Geminiano Giacomelli per l'editore ETS, nonché il volume *Biblioteca di musica. Studi in onore di Agostina Zecca Laterza* (2020).

Oriana GOTI è dipendente del Comune di Prato. Dal 1985 si occupa della gestione, catalogazione e digitalizzazione delle raccolte dell'Archivio Fotografico Toscano, curandone in particolare gli aspetti legati all'informatizzazione e sperimentando l'applicazione del Nuovo soggetto di Firenze alla fotografia. Dal 2001 gestisce con Luigi Tomassini la lista di discussione *s-fotografie* (<http://www.aft.it/lista/>). Dal novembre 2010, ha avuto la responsabilità scientifica dell'ufficio. Dal primo marzo 2020 non è più in servizio attivo.

Renzo GUARDENTI insegna Storia del teatro e dello spettacolo, Storia del teatro moderno e contemporaneo e Istituzioni di regia presso l'Università di Firenze. Ha insegnato come professore invitato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle e all'Université de Caen-Basse Normandie. Specialista di iconografia teatrale, ha rivolto le sue ricerche alla Commedia

dell'Arte in Francia, ai teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Eleonora Duse e Sarah Bernhardt. Dirige l'Archivio digitale di iconografia teatrale Dionysos e la collana «Quaderni di Dionysos» (Bulzoni). Tra le sue pubblicazioni: *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020); *The Iconography of the Commedia dell'Arte* (2018); *Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016)* (2018); *Teatro e arti figurative* (2017); *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008); *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005); *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)* (1995); *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (1990).

Samantha MARENZI è ricercatrice a tempo determinato senior in Discipline dello spettacolo al DAMS dell'Università Roma Tre. Studia i rapporti tra arti visive e performative, il Butō e alcune figure prominenti del teatro del Novecento. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza. È fotografa specializzata in tecniche analogiche. Membro del comitato di redazione di «Teatro e storia», oltre a vari saggi e curatele, è autrice delle monografie *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento* (2018) e *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (2013).

Stefano MAZZONI, professore ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo e Storia del teatro antico presso l'Università di Firenze, è specialista della drammatur-

gia e dell'iconologia degli spazi del teatro antico e moderno in occidente, nonché di storiografia teatrale. Dirige, con Siro Ferrone, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra le sue pubblicazioni: *Teatri e opera nel Settecento: Livorno* (2020); *«Qualche presa di Farinello». Carlo Broschi in Spagna* (2018); *«La gente de esta ciudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)* (2018); *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2017⁵, nuova ediz. ampliata); *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto* (2014); *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (2010², 1998); *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico* (2008); *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)* (1989); *Il teatro di Sabbioneta* (1985).

Teresa MEGALE è professore associato di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Tra i campi privilegiati delle sue ricerche: la Commedia dell'Arte, la storia degli attori e la drammaturgia italiana tra Seicento e Novecento, con una particolare attenzione per la civiltà teatrale napoletana. Nel 2006 ha fondato Binario di scambio, compagnia teatrale dell'Ateneo di Firenze, che tuttora dirige. Fa parte del comitato direttivo di «Drammaturgia» e del comitato scientifico dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Tra le sue pubblicazioni: *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (2017); *Paolo Poli l'attore lieve* (2009); *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni* (2008). Ha curato le edizioni del *Teatro* di Manlio Santanelli (2005), de *Il Tedeschino* di

Bernardino Ricci (1995); il volume di scritti critici di Siro Ferrone (2016, con Francesca Simoncini); del teatro radiofonico di Laura Poli (2011) e de *La locandiera* di Carlo Goldoni (2007, con Sara Mamone).

Mara NERBANO è professore di Storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Carrara, socio della Deputazione di storia patria per l'Umbria, membro del comitato scientifico della collana «Arti Storie Contesti» e della rivista digitale «Connessioni remote». I suoi interessi di ricerca vertono principalmente su tre aree: il teatro religioso medievale; l'insegnamento accademico della recitazione; il teatro contemporaneo di ricerca. È autrice delle monografie *Teatro, arte e cultura materiale presso i disciplinati umbri* (2014) e *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale* (2007²). Ha vinto la VIII edizione del Premio L. Zorzi.

Caterina PAGNINI è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze, dove insegna Storia della danza e del mimo e Storia del teatro medievale e rinascimentale. Tra i suoi ambiti di ricerca il teatro e la danza di Antico regime e i rapporti tra la spettacolarità di corte fiorentina e quella inglese degli Stuart. Tra le sue pubblicazioni: *Luci sullo spettacolo di corte tra i mari del Nord: Anna di Danimarca da Copenaghen al trono di Scozia (1574-1590)* (2018); *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie* (2017); *Anna di Danimarca e i Queen's Masques (1604-1611)* (2015); *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna* (2011); *Costantino de' Servi, architetto scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006).

Elisabetta PAPONE è laureata in Lettere moderne all'Università di Genova e ha lavorato come bibliotecaria presso la Biblioteca universitaria di Genova dal 1980 al 1990, anno in cui è stata assunta come funzionario direttivo dei Musei civici, incaricata della direzione della Biblioteca di storia dell'arte, dell'archivio fotografico e della collezione topografica. Nel 1992 ha inoltre lavorato come documentalista presso la Documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Ha diretto, dal 2000 al 2007, il «Bollettino dei Musei civici genovesi». Ha ideato e diretto dal 2007 al 2013 *GenovaFotografia*, progetto dei Musei civici per la valorizzazione della realtà fotografica storica e contemporanea legata al territorio ligure. Ha ideato e diretto dal 2005 al 2018 il Centro di documentazione per la storia, l'arte, l'immagine di Genova. Dal 2002 al 2018 è stata professore a contratto di Storia della fotografia presso il corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali e presso la Scuola di specializzazione in valorizzazione del patrimonio culturale dell'Università di Genova. Curatrice e collaboratrice di mostre sul patrimonio storico-artistico genovese e ligure, è autrice di numerosi saggi dedicati al vedutismo ottocentesco in Liguria e alla fotografia ligure dalle origini ai giorni nostri.

Silvia PAOLI, storica dell'arte e della fotografia, è conservatore dei Beni Culturali e responsabile del Civico archivio fotografico di Milano dal 2001. Si occupa di storia della fotografia, con particolare riguardo al rapporto con le arti visive, alla rappresentazione dell'arte, dell'architettura e del paesaggio. Ha curato mostre e pubblicazioni e ha insegnato Storia della fotografia presso l'Università IUAV

di Venezia, la Fondazione fotografia di Modena (2011-2013) e l'Università degli studi di Milano (2013-2019). Fa parte del consiglio direttivo della SISF (Società italiana per lo studio della fotografia), del comitato di redazione della rivista «RSF. Rivista di studi di fotografia» ed è presidente dell'associazione Rete fotografia. Tra le ultime pubblicazioni si segnalano la curatela del catalogo *Cesare Colombo. Fotografie/Photographs. 1952-2012* (2020) e la monografia *La fotografia, soprattutto. Italo Zannier in conversazione con Silvia Paoli* (2019).

Patrizia RADICCHI è stata docente di Storia della musica presso il Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza fino al 2019. Ha partecipato a convegni, organizzato mostre, curato volumi miscellanei ed edizioni musicali. Ha pubblicato articoli e monografie principalmente sulla storia della musica toscana dal Cinquecento all'Ottocento. È componente della commissione scientifica per l'Edizione nazionale dell'Opera omnia di Alessandro Stradella e ha in fase di elaborazione l'edizione critica della commedia *Il Biante*.

Gian Domenico RICALDONE è il responsabile dell'Archivio del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova. Membro ordinario dell'ANAI, Associazione Nazionale Archivistica Italiana, ha curato diverse mostre, pubblicazioni e inventari relativi tra gli altri a Gastone Bosio, Vittorio Gassman, Paolo Giacometti, Umberto Onorato, Gianni Polidori, Adelaide Ristori, Tommaso e Guido Salvini, Sergio Tofano, Lina Volonghi e Ermete Zacconi. In particolare si è occupato di Alessandro Fersen curando la pubblicazione di *Con Alessandro Fersen fondatore del Teatro Ebraico in Italia* (2010),

gli atti del convegno *Genova e Alessandro Fersen, uomo di cultura* (2010), le mostre *Il teatro di Alessandro Fersen* (2014) e *Fersen: itinerario ininterrotto di un protagonista del Novecento* (2012). Ha partecipato all'allestimento e al catalogo delle mostre: *Gilberto Govi, l'attore, la maschera, il genovese* (2016); *Paolo Giacometti, vita e teatro nella nuova Italia* (2013) e *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento* (2011). È stato docente a contratto del master di I livello dell'Università Cattolica di Milano, dell'Università di Genova e del DAMS di Imperia.

Simona SCATTINA è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania. Tra i suoi ambiti di ricerca la drammaturgia del Novecento e quella siciliana contemporanea. Particolare attenzione ha riservato alle pratiche di archiviazione della memoria teatrale. È redattrice di «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» e dirige le collane «Oltre il giardino» e «Tascabili - Teatro» (Bonanno). Per quest'ultima ha curato il volume di Tuni Zinna, *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile* (2020). Tra le sue pubblicazioni: *Titina De Filippo. L'artefice magica* (2020); «Non tutti vissero felici e contenti». *Emma Dante tra fiaba e teatro* (2019); *Storie dipinte. I cartelli della Marionettistica Fratelli Napoli* (2017); *Carlo Ludovico Ragghianti e i linguaggi della visione* (2017); *'Il sergente' di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione* (2011).

Emanuela SESTI ha una specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna e ha svolto attività di ricerca sulla storia della miniatura per conto del CNR e dell'Università di Firenze. Dal 1985 si occupa

di fotografia presso la Fratelli Alinari per la quale ha diretto la fototeca, il catalogo, il laboratorio di restauro e la formazione, tenendo i corsi di Conservazione e restauro della fotografia e di Gestione di archivi fotografici in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Ha curato esposizioni e cataloghi di fotografia sia al MNAF - Museo nazionale Alinari della fotografia di Firenze e al AIM - Alinari Image Museum di Trieste, sia in altre istituzioni. Insegna Storia della fotografia e Conservazione della fotografia al master dell'Immagine contemporanea e al corso Curatori-ICON della FMAV-Fondazione Modena Arti Visive; insegna Conservazione e gestione della fotografia contemporanea al master in Conservazione e gestione delle opere d'arte contemporanea della Fondazione Opificio di Firenze. Ha insegnato Storia della fotografia all'Università di Firenze. È consulente scientifico della FAF Toscana - Fondazione Alinari per la fotografia per la quale ha curato il progetto *Valorizzazione del più importante fondo italiano di dagherrotipi, ambrotipi e ferrotipi provenienti dagli Archivi Alinari* di Strategia Fotografia 2020, promosso e sostenuto dalla Direzione generale creatività contemporanea del MiC. Nel 2019 ha fatto parte del comitato scientifico del convegno *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* della Fondazione Giorgio Cini.

Francesca SIMONCINI è professore associato presso l'Università degli studi di Firenze dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È responsabile del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa parte del comitato direttivo della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo,

sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie *Eleonora Duse Capocomico* (2011); *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* (2005). Con Teresa Megale ha curato nel 2016 il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Gianluca STEFANI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo e docente a contratto presso l'Università di Firenze, è stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net, è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del primo Settecento veneziano, nonché il volume: *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Giulia TADDEO è docente a contratto in Storia della danza e in Antropologia e organizzazione teatrale presso l'Università degli studi di Genova e titolare del corso di Alfabetizzazione teatrale presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove è stata assegnista dal 2018 al 2021. È stata inoltre borsista presso il Centro Internazionale di Studi della Civiltà italiana Vittore Branca di Venezia e *visiting research fellow* presso l'Institute for Advanced Studies in the Humanities di Edimburgo. Autrice di saggi in volumi e su riviste nazionali e internazionali, ha pubblicato le monografie *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tem-*

po del 'miracolo italiano' (2020) e *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (2017).

Cristina TOSETTO ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università Michel de Montaigne a Bordeaux, in cotutela con l'Università di Bologna e l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Membro del laboratorio CLARE dell'Università di Bordeaux, insegna Storia della critica teatrale, Drammaturgia e Storia del teatro presso le Université de Paris 8 e Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Le sue ricerche sono rivolte alla storia della critica teatrale (del Novecento in particolare) e alle riviste. Su questi argomenti ha pubblicato diversi saggi in riviste italiane e francesi. Dal 2019 è membro del comitato scientifico del progetto Enciclopedia digitale della critica (ENCr) dell'Università di Caen per il quale ha lavorato come ingegnere di ricerca. È in preparazione la pubblicazione della tesi di dottorato in lingua francese, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1998)*, che ha ricevuto nel 2020 il *Prix de thèse en cotutelle* dell'Università Franco Italiana.

Lorena VALLIERI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha condotto studi sullo spettacolo a Bologna tra Cinque e Settecento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» e collabora con il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Tra le sue pubblicazioni: *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli* (in stampa); *I manoscritti di Melchiorre Zoppio il Caliginoso accademico gelato alla Biblioteca Oliveriana di*

Pesaro (2021); *Il convento di Santa Maria dei Servi: un luogo teatrale ritrovato nella Bologna del Cinquecento* (2020); *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'Lamor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)* (2018); *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014); nonché la voce *Zoppio, Melchiorre* per il *Dizionario biografico degli italiani* (2020).

Arianna ZAFFINI è archivista libero professionista, laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Urbino e diplomata alla Scuola di archivistica, paleografia e diplomatica dell'Archivio di stato di Modena. Dal 2005 si occupa di riordinamento e descrizione di archivi storici, in particolare di archivi privati e di famiglie. È tra i fondatori di Macula - Cultura Fotografica di Pesaro, per la quale segue l'attività di catalogazione di archivi fotografici, e collabora con vari istituti archivistici statali e fondazioni culturali. Recentemente ha curato il progetto di riordinamento dell'archivio della Mostra internazionale del Nuovo Cinema e l'inventariazione dell'archivio del Teatro Rossini di Pesaro, su cui ha pubblicato un saggio nella rivista «Studia Oliveriana»: *Carte in scena. L'archivio storico del teatro Rossini di Pesaro conservato nella Biblioteca Oliveriana* (2021).

Marianna ZANNONI è dottore di ricerca in Storia delle arti e docente a contratto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Lavora all'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini in qualità di conservatrice degli archivi e coordinatrice scientifica delle attività. Per il teatro La Fenice ha curato l'esposizione permanente dedicata a Maria Callas. Si occupa principalmente di storia dell'attore e di fotografia teatrale ottonecentesca. Tra le sue ultime pubbli-

cazioni «Forse tu sola hai compreso». *Lettere di Eleonora Duse a Emma Lodomez Garzes* (2021); *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento* (2018) e *Il teatro di Lyda Borelli* (2017, con Maria Ida Biggi).

SAGGI

MARIA IDA BIGGI-MARIANNA ZANNONI, <i>Il teatro in fotografia. Premessa</i>	7
RENZO GUARDENTI, <i>Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento</i>	11
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori</i>	29
CRISTINA TOSETTO, <i>Adelaide Ristori dalle 'cartes de visite' alla stampa internazionale (1854-1864)</i>	45
CATERINA PAGNINI, <i>Silfidi 'en pointe': ballerine italiane nel Nuovo Mondo</i>	63
TERESA MEGALE, <i>Attori del teatro San Carlino fra storia e fotografia nella collezione Cuocolo</i>	103
LINDA BALDASSIN, <i>Il teatro in posa nello studio dei fratelli Vianelli</i>	123
MARIANNA ZANNONI, <i>«Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo». Mario Nunes Vais e il ritratto d'attore</i>	143
ELISABETTA PAPONE, <i>Fotografi, pittori, attori a Genova tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	163
SILVIA PAOLI, <i>Ritratto fotografico degli attori a Milano tra Otto e Novecento. Strategie di rappresentazione</i>	181
SAMANTHA MARENZI, <i>La fotografia di danza nei primi decenni del Novecento</i>	199
GIULIA TADDEO, <i>Danze e danzatrici nella stampa italiana: il caso di «Scena illustrata» (1910)</i>	223
COSIMO CHIARELLI, <i>Un teatro 'a bassa definizione'. Ernesto Brod fotoreporter sul journal «Comœdia»</i>	239
SIMONA SCATTINA, <i>Mimì Aguglia e Marinella Bragaglia alla prova della fotografia</i>	259

ARCHIVI

279

DOCUMENTI, TESTIMONIANZE, RICERCHE IN CORSO

LORENA VALLIERI, <i>La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)</i>	369
GIANLUCA STEFANI, <i>Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant'Angelo di Venezia (1724)</i>	435
MARIA CHIARA BARBIERI, <i>'The Jew of Venice' (1701): il primo Shylock dopo Shakespeare</i>	463
MARA NERBANO, <i>Antonio Morrocchesi all'Accademia di Belle Arti di Firenze</i>	491

SUMMARIES

521

GLI AUTORI

531

€ 20,00