

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz

Paola Bertolone

Il volume di Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, edito da Titivillus nel 2018, circoscrive un periodo preciso, come il sottotitolo dichiara. Ancor più dettagliato l'oggetto, cioè non la teatralità nel suo complesso o lo spettacolo in Italia fra Otto e Novecento, ma "solo" la figura della prima attrice, la cosiddetta Prima Donna, che viene letta attraverso il suo affermarsi ed esprimersi in virtù del mezzo fotografico. Tema esplicito del volume, senza particolari ricorsi ai *Gender Studies*, è la dichiarata necessità di valorizzare il femminile nei suoi aspetti di intraprendenza, affermazione culturale, insomma di assertività artistica, economica e sociale.

Scorrendo l'indice tuttavia, si scopre che il saggio retrocede in termini cronologici a quando il ritratto d'attore (e non solo d'attore, cioè il ritratto come forma di attestazione identitaria della borghesia) sta iniziando a divenire usuale e spazia infine, nell'ultimo capitolo, nel territorio della ricaduta sociale, negli albori del consumo di immagine, da parte di un pubblico al femminile, in chiave proiettiva. L'asse temporale, assestato a cavallo fra Otto e Novecento e l'argomento centrale vengono certamente arricchiti da una dimensione così ampliata, rispetto alla pratica ritrattistica, qui dedicata a tre casi di celeberrime attrici: Adelaide Ristori (1822 - 1906), Eleonora Duse (1858 - 1924), Tina di Lorenzo (1872 - 1930).

Come spiega l'autrice: «queste tre donne sono state artefici, più o meno consapevoli e indipendenti, della propria arte e quindi, per riflesso, anche del modo con il quale la si è rappresentata e se ne è parlato».¹ La scelta di questi nomi è dovuta cioè sia alla loro fama e al carattere distintivo in termini generazionali, ognuna essendo l'attrice più emblematica della propria epoca, sia – e qui si entra nel cuore del saggio – alla peculiare, ricercata, personalissima strategia dell'uso dell'immagine della propria arte da tutte perseguita. Sintetizzando, pur con modalità differenti, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Tina di Lorenzo divennero dunque *icone*, secondo l'accezione sociologica del termine e a tale proposito, sin dall'*Introduzione*, Zannoni precisa di non essersi addentrata in ambito semiotico, dove centrale è la distinzione fra indice e icona. Veicolo di tale impatto iconico sul pubblico furono proprio i loro fotoritratti, molti dei quali riprodotti nella *Galleria iconografica* posta a conclusione del volume, su cui ritorno in seguito.

¹ Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, p. 11.

Nel capitolo *Adelaide Ristori e la fotografia internazionale*, l'autrice restituisce la palpabile connessione fra le pagine autobiografiche, numerosissime com'è noto, pubblicate dall'attrice-marchesa e alcune immagini che la ritraggono in costume, cioè a dire in un ruolo definito. In particolare il volume legge in parallelo gli *Studi artistici* e le fotografie relative ai personaggi di Medea nel dramma omonimo di Legouvé, di Maria Stuarda dal testo di Friedrich Schiller e *Lady Macbeth da Macbeth* di Shakespeare nella traduzione di Giulio Carcano e riduzione di Mr. Clark, con l'impressionante scena del sonnambulismo. Le notevoli possibilità finanziarie di Adelaide Ristori, certo eccezionali rispetto alla media degli attori suoi connazionali, derivarono in larga parte dalle fruttuose e numerose tournée intraprese in vari paesi e continenti. Proprio in occasione dei soggiorni all'estero, Adelaide Ristori venne ritratta da celebri fotografi come l'inglese Herbert Watkins a Londra o nello studio Hansen & Weller a Copenhagen, in questo modo alimentando e ampliando le modalità documentarie della sua arte.

Al capitolo dedicato alla Ristori segue quello consacrato a Eleonora Duse, che l'autrice ha scelto di analizzare attraverso un'angolatura più ristretta, approfondendo cioè solo gli scatti di Sciutto relativi alle messinscene delle tragedie di Gabriele d'Annunzio *La città morta* e *Francesca da Rimini*. Sono immagini molto conosciute e spesso riprodotte nella vasta saggistica che ha indagato le vicende relative agli allestimenti del teatro dannunziano che hanno avuto nella Duse, oltre che un'interprete, una promotrice sia dal punto di vista dell'ispirazione artistica, sia come impegno finanziario, cioè da capocomico. Dopo aver ripercorso la stagione dannunziana dell'attrice e aver fornito un'adeguata cornice storico-artistica, Marianna Zannoni passa a introdurre lo stabilimento fotografico Sciutto, fondato a Genova nel 1862 e divenuto ben presto uno dei più rinomati d'Italia. Nel ritrarre la grande attrice in *Francesca da Rimini*

Sciutto sceglie di riprendere la Divina spesso di profilo, sperimentando anche un taglio di luce radente, che evidenzia i chiaroscuri del volto in modo molto violento, estremamente moderno e lontano dalle consuete convenzioni fotoritrattistiche [...] Sciutto partecipa al rinnovamento iconografico del ritratto d'attore anche attraverso la ricostruzione nello spazio scenico, rappresentato con grande attenzione compositiva, e valorizzando i singoli elementi del vestiario e degli sfondi, la cui attenta selezione è prerogativa del fotografo [...].²

L'autrice prosegue investigando *La città morta*, la seconda delle tragedie messe in scena dalla Duse, secondo lo stesso criterio storico ad introduzione, per poi passare all'analisi delle immagini. Si legge infatti che: «Nelle fotografie Sciutto l'attrice è sempre ritratta con un'espressione ispirata e trasognata, come se il fatto

² Ivi, p. 99.

di essere non vedente permetta ad Anna di vivere in un'altra realtà, lontana da quella dei suoi interlocutori». Estremamente eloquente del sistema di lavorazione dell'epoca, non solo appartenente a Sciutto, è poi la condizione delle foto di studio. Scrive Marianna Zannoni: «A proposito degli elementi scenici, si può notare che il fondale usato per gli scatti di Sciutto è diverso dalla scenografia utilizzata realmente in scena, il che dimostra come le fotografie non siano state eseguite in teatro, tantomeno durante lo spettacolo, ma in studio, secondo l'uso del tempo». La nozione di foto di scena, va ricordato, è assai posteriore al 1901, anno dei debutti della Duse nelle due tragedie *Francesca da Rimini* e *La città morta*. Solo il progresso tecnico e luministico permetterà infatti di eseguire anni dopo vere foto di scena, cioè non all'interno di studi fotografici, ma direttamente in palcoscenico.

Tina Di Lorenzo occupa il capitolo intitolato *Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico*, dove è subito esplicitato il nome dello studio fotografico, appunto Varischi e Artico di Milano, prescelto dall'autrice a meglio rappresentare la sua figura. Ognuna delle attrici esplorate in questa sezione del volume può essere sintetizzata da stilemi ricorrenti dal punto di vista artistico e scelte fotografiche consonanti: la Ristori nei panni delle regine, Eleonora Duse in personaggi "d'eccezione", Tina Di Lorenzo in veste di moglie e madre borghese. È infatti quest'ultima la tonalità che caratterizza Tina Di Lorenzo e che la ditta Varischi e Artico ha articolato in maniera determinante negli scatti, secondo quanto riportato da Marianna Zannoni, che sottolinea la presenza di una dimensione di affetti intimi, riservati e la cornice di quotidianità, atta a preservare un'aura di onestà morale nella stessa attrice. Molto approfondite sono poi le immagini riguardanti la *Samaritana* di Edmond Rostand e *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta: sostanziale è l'individuazione del valore attribuito, da parte dall'autrice, alla sequenza di fotografie e non al singolo scatto, relativamente ai due spettacoli. Si legge infatti: «La serie di fotografie relative alla *Samaritana* e a *Romanticismo* possiede le caratteristiche tipiche di una fase di passaggio della storia della fotografia [...]. Il fine è evidentemente quello di riassumere in una serie di quadri una storia, come è avvenuto per secoli nel campo delle arti figurative e poi in ambiti molto lontani, dal fumetto al fotoromanzo [...]».³

Il volume di Marianna Zannoni scandisce la triade di attrici con un rimando continuo e intelligentemente diffuso alla cultura fotografica internazionale del tempo, spesso impregnata di pittorialismo. In questa sezione centrale del volume assume infatti una posizione rilevante anche il confronto, costruito con fonti diverse fra memorie, recensioni, lettere, saggistica circa lo stato dei fatti della fotografia di scena, in altre parole, i fotografi che appaiono in primo piano sono messi in relazione con un andamento più generale. Ad esempio il lavoro di Sciutto è comparato

³ Ivi, p. 142.

con quel bacino ligure-toscano di fotografi che vide affermarsi Bettini a Livorno e Nunes Vais a Firenze.

La prima parte del *Teatro in fotografia* rende con grande efficacia l'ambiente storico italiano in cui si è venuta affermando la fotografia artistica in generale e quella deputata al mondo dello spettacolo e agli attori in particolare. L'autrice rintraccia così nelle Grandi Esposizioni, nelle riviste di settore e nell'opera di Carlo Brogi alcuni fra i maggiori traini della dinamica che vede il sempre crescente attestarsi di un'arte fotografica teatrale specializzata e consapevole. Tale è infatti l'aggettivo che esprime l'appropriazione di una sfera di competenze, rivolte all'oggetto dello spettacolo e soprattutto ai suoi interpreti, da parte di studi fotografici disseminati in varie parti d'Italia, ma segnatamente a Genova, Torino, Milano, in Toscana e la fidelizzazione, si direbbe con linguaggio odierno, di un pubblico di consumatori. Se è soprattutto la parte conclusiva del volume che, come già scritto, indaga gli effetti o per meglio dire le destinatarie della produzione seriale dei ritratti d'attrice, la cui immagine iconica dilaga nelle riviste di moda soprattutto a corredo di prodotti pubblicitari, è alla prima parte che viene affidato il compito di ricostruzione dell'ambiente storico.

Molto stimolante, fra i molteplici spunti di riflessione che il volume offre, è apparso il riferimento alla mostra sull'arte drammatica italiana che, all'interno della Grande Esposizione Nazionale di Torino del 1898, vide il concorso di numerosi fotografi e delle loro gallerie di immagini. Oltre a materiali come copioni, testi, memorie, incisioni, sculture erano presentati anche i ritratti d'attore e fra questi larga parte era proveniente dalla raccolta di Luigi Rasi, il noto direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze, attore, nonché autore di varie opere, fra cui la più rilevante *I comici italiani*.⁴

Ma è soprattutto il capitolo dedicato a Carlo Brogi e al suo trattato *Ritratto in fotografia*⁵ a essere il protagonista di questa sezione del volume di Marianna Zannoni. Con *Il Ritratto in fotografia* Carlo Brogi non intende disquisire intorno all'artisticità del nuovo mezzo ma, come dichiara, offrire dei consigli pratici quali: i fondali da usare, gli abiti che è preferibile indossare per farsi ritrarre, le condizioni accoglienti dello studio fotografico ecc. Lungi dall'essere un trattato teorico o di ambito estetico, l'opera di Brogi è tutta di stampo empirico (non a caso mutuata da un modello anglosassone) e pertanto documento affidabile della prassi ritrattistica dell'epoca, non solo per quanto concerne il teatro. La parola passa poi alle testimonianze di quegli attori che il fotografo aveva ritratto e, come scrive Marianna Zannoni: «L'importanza delle dediche non va sottovalutata, trattandosi di alcune

⁴ Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia bibliografia, iconografia*, 3 voll., Bocca, Firenze 1897-1905.

⁵ Carlo Brogi, *Il Ritratto in fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Salvatore Landi, Firenze 1895.

fra le primissime impressioni sulla fotografia che i protagonisti del teatro italiano ci hanno lasciato».⁶

Una ricca bibliografia suddivisa in *Teatro e iconografia teatrale* e *Fotografia e arti grafiche* conclude il lavoro di Zannoni che si segnala come saggio non estemporaneo, ma invece molto meditato e con un taglio storico omogeneo, dove gli argomenti e gli apparati sono congrui e strutturati. Merita infine una segnalazione a parte la *Galleria fotografica* per le immagini riprodotte: se alcune (è soprattutto il caso di Adelaide Ristori e di Eleonora Duse) sono conosciute, altre sono viceversa quasi degli inediti e accrescono il valore del volume, testimoniando la serietà della ricerca.

La storiografia teatrale fa ovviamente uso dei repertori iconografici come di molti altri documenti e tuttavia spesso è ingenua nelle competenze che concernono la specificità delle immagini intese come *testo*: non fa eccezione il documento fotografico, normalmente impiegato cioè solo nel suo valore o nella sua funzione di documento-segno del referente. Cogliere le valenze di senso stratificate al di là del “puro” referente, operando ad esempio la distinzione proposta da Guardenti per i repertori iconografici in senso generale fra rappresentazione, illustrazione, raffigurazione,⁷ permette di *viaggiare dentro* il perimetro dell’immagine, sollecitandone il complesso valore di testo.

Esiste una più evidente e più utilizzata ripartizione in foto di scena eseguita durante lo spettacolo, foto realizzata in studio, foto scattata durante le prove, ma il volume di Marianna Zannoni si spinge oltre e porta a riconoscere che una maggiore consapevolezza, da parte degli storici del teatro e dello spettacolo di epoca moderna e contemporanea, della fenomenologia della fotografia e della sua storia sarebbe quanto mai importante. In particolare se, come ricorda Laurence Senelick citando Roland Barthes,⁸ le origini della fotografia sono da rintracciare non nella pittura, come vuole la vulgata, ma piuttosto nello spettacolo, ecco che queste considerazioni da semplici ornamenti o astrazioni teoriche, possono diventare acquisizioni importanti e feconde.

Il teatro in fotografia. L’immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento apre a ventaglio la questione, integrando al valore di testimonianza delle immagini dello spettacolo in senso stretto, una molteplicità di aspetti e di significati tecnici, sociali e naturalmente artistici. Cioè, detto in altri termini, immettendo

⁶ Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia* cit., p. 42.

⁷ Renzo Guardenti, *Dionysos, archivio di iconografia teatrale*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007, pp. 91-97.

⁸ Cfr. Laurence Senelick, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors*, in *European Theatre Iconography*, edited by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Bulzoni, Roma 2002, pp. 317-337. Senelick cita Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, Paris 1980.

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz

la funzione documentaria, come spesso è intesa dagli studiosi dello spettacolo, entro un più ampio campo testuale che prevede il confronto con fonti omogenee e disomogenee e con il processo della recezione, senza dimenticare la prassi e la natura stessa del media fotografico in continua evoluzione tecnica.

Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2018