

Marianna Zannoni



ISTITUTO PER IL TEATRO
E IL MELODRAMMA
fondazione onlus
GIORGIO CINI

Direttrice: Maria Ida Biggi

Redazione:

Marianna Biso, Anna Colafiglio, Federico Gnech

Il teatro in fotografia

L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2018
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-


Titivillus

Ringraziamenti

Per le ricerche preliminari alla stesura del presente volume si ringrazia:

Biblioteca e Archivio storico di Casa Lyda Borelli, Bologna
Cineteca di Bologna, Bologna
Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia, Firenze
A.M.At.I. – Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze
Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuxseux, Firenze
Museo Biblioteca dell'Attore, Genova
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera
National Portrait Gallery, Londra
Victoria and Albert Museum, Londra
Museo teatrale alla Scala, Milano
Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Archivio Storico Ricordi, Milano
Musée d'Orsay, Parigi
Département des Estampes et de la Photographie, BnF, Parigi
Bibliothèque-musée de l'Opéra, Parigi
Biblioteca Archivio Vittorio Bobbato, Pesaro
Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, Roma
Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Archivio GFN, Roma
Museo Nazionale dell'Automobile "Avv. Giovanni Agnelli", Torino
Centro studi del Teatro Stabile, Torino
Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste
Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia

Un ringraziamento speciale va inoltre a:

Carmelo Alberti, Giovanna Aloisi, Giuseppe Barbieri, Alberto Beltramo, Maria Ida Biggi, Anna Bogo, Simona Brunetti, Pasquale Gagliardi, Federico Gnech, Claudio Longhi, Lorenzo Mango, Anna Laura Mariani, Danila Parodi, Francesca Pederoda, Gian Domenico Ricaldone, Francesca Simoncini, Emanuela Sesti, Mercedes Viale Ferrero, Italo Zannier, Massimo Zannoni

Indice

| | |
|------|--|
| p. 9 | Introduzione |
| | Parte prima. Fotografi e attori |
| 15 | Il ritratto d'attore dagli atelier alle grandi esposizioni |
| 32 | Carlo Brogi e il suo <i>Ritratto in Fotografia</i> . Il teatro nella trattatistica contemporanea |
| 43 | Il mondo del teatro in una rivista di settore: «La Fotografia Artistica» |
| 52 | <i>Fotografia senza...</i> Una contaminazione tra drammaturgia e fotografia |
| | Parte seconda. Appunti per una storia della fotografia teatrale |
| 61 | Adelaide Ristori e la fotografia internazionale |
| 61 | Adelaide Ristori: l'immagine di una 'regina' |
| 67 | Dall'autobiografia alla fotografia. L'attrice e i suoi <i>Studi artistici</i> |
| 74 | Il teatro di Adelaide Ristori attraverso le fotografie |
| 87 | Immagine del teatro dannunziano: Eleonora Duse nelle fotografie Sciutto |
| 87 | Il 'patto di alleanza' tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio |
| 95 | Lo stabilimento Sciutto: un'impresa familiare |
| 100 | L'immagine di una 'tragedia moderna': <i>La città morta</i> |
| 112 | Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico |
| 112 | L'immagine di una "Signora" nella vita e nell'arte |
| 120 | La ditta Varischi e Artico e la collaborazione con «Musica e musicisti» |
| 127 | L'attrice in posa. La samaritana Fotina e la contessa Anna nelle foto Varischi e Artico |
| | Parte terza. Dal ritratto fotografico alla sua diffusione |
| 147 | L'immagine si moltiplica: i progressi della stampa e la diffusione dei ritratti |
| 155 | L'immagine dell'attrice italiana nella rivista femminile «La donna» |
| 164 | Oltre il ritratto: dalla stampa fotografica alla sua diffusione |
| 164 | Con l'immagine degli attori si gioca: referendum, quiz e concorsi |
| 169 | Il ritratto dell'attrice in pubblicità |
| 183 | Galleria iconografica |
| 225 | Bibliografia |
| 233 | Indice dei nomi |

INTRODUZIONE

Gli anni a cavallo tra Otto e Novecento – la cosiddetta *Belle Époque* – rappresentano un'epoca di grandi cambiamenti in ogni settore della società e della cultura. Nel teatro italiano, il progressivo affermarsi della figura femminile, protagonista sulla scena, ma anche nella gestione diretta della propria professione, costituisce forse il lascito più importante di questi anni. Più ancora che in qualsiasi testimonianza scritta, la forza e il carattere innovativo di queste figure d'attrici *fin de siècle* emergono icasticamente nelle fotografie e nelle litografie d'epoca, che le ritraggono sul palcoscenico e fuori da esso. Nei primi decenni del XIX Secolo si verifica infatti un rapido incremento nella produzione e nella diffusione dell'immagine d'attore, legato da una parte a una nuova dignità sociale del ruolo del comico e, dall'altra, a importanti mutamenti tecnici e produttivi riguardanti il mercato stesso delle immagini, cioè alla nascita di un'industria fotografica propriamente detta.

Per poter studiare questo fenomeno si è reso necessario mettere in rapporto la scena teatrale del tempo con la storia della fotografia italiana, e solo in un secondo momento si sono affrontate le ricadute sociali che la creazione di questo nuovo immaginario visivo e culturale andava producendo in Italia, limitando però l'analisi al solo fenomeno del rispecchiamento delle donne nelle figure delle attrici – viste come esponenti di un'autonoma intellettualità femminile – veicolato dalla stampa periodica di ambito teatrale e femminile.

Secondo l'assunto teorico fondamentale del presente lavoro, l'inarrestabile progresso tecnico della fotografia e la sua diffusione presso un pubblico sempre più vasto rappresentano una vera e propria rivoluzione culturale che cambia gradualmente anche il modo di 'guardare', e quindi di 'ritrarre', il teatro contemporaneo. Ancora prima della ripresa diretta dello spettacolo, la fotografia d'attore inaugura una nuova tipologia di ritratto che, già agli inizi del Novecento, avrà caratteristiche ben riconoscibili e un proprio specifico mercato. Nel momento in cui il ritratto, pittorico e poi fotografico, descrive efficacemente la società borghese, il ritratto d'attore acquista la forza necessaria per produrre il primo esempio di icona¹ in senso moderno. Quando la ritrattistica

¹ Nel presente lavoro l'utilizzo del termine 'icona' è limitato alla sua accezione sociologica, ossia al 'soggetto' delle immagini fotografiche, l'attrice. Con questo termine non si vuole dunque rinviare agli studi condotti in ambito semiotico sulla natura della fotografia in quanto 'icona' o 'indice', questione che esula dagli obiettivi del presente volume.

fotografica inizia a rappresentare in modo accurato lo sguardo e la micromimica del volto, essa trova infatti i suoi soggetti ideali non più tra le file della borghesia, ma in quella figura artistica la cui ragione di esistenza risiede proprio nell'espressione dei sentimenti in pubblico e per conto del pubblico: l'attore. Le fotografie rivelano per la prima volta ciò che solo i costosi binocoli da teatro potevano, con difficoltà, rendere visibile a tutto il pubblico lontano dalle prime file della platea, ossia i dettagli del volto e dello sguardo degli interpreti. Attraverso le serie di ritratti delle attrici in costume di scena, molto spesso commercializzati come materiale promozionale delle tournée, lo spettatore acquista una sorta di complemento stabile dell'effimera esperienza teatrale che restituisce un dettaglio normalmente non percepibile. In questo senso è quindi possibile affermare che la fotografia abbia fatto dono agli attori del loro stesso sguardo. Questo dono, unito ai progressi tecnici delle pellicole al bromuro d'argento, condurrà a un legame sempre più intenso tra il teatro – le arti performative in genere – e la fotografia, culminato, di lì a pochi anni, con la nascita del cinema.

Nella prima parte di questo lavoro si è inteso studiare la produzione fotografica ottocentesca per mettere in luce quella sorta di 'affinità elettiva' tra pratica teatrale e pratica fotografica: le prime foto posate in atelier altro non sono, in effetti, che piccoli allestimenti teatrali in cui, come vedremo, l'apparato scenico non è meno importante della qualità ottica dell'apparato fotografico. Quello che si viene a creare tra teatralità, in senso esteso, e fotografia appare come un rapporto dialettico dagli esiti estremamente fecondi. Nel capitolo *Fotografi e attori* si è cercato di ritrovare le tracce del mondo teatrale nella produzione fotografica professionale, e quindi nella storia dei più importanti stabilimenti fotografici italiani, nel mondo delle esposizioni fotografiche e nella trattatistica di settore.

Se il teatro entra negli atelier facendo subire alla fotografia una vera e propria 'teatralizzazione', per converso, a partire da un determinato momento della sua evoluzione tecnica, sarà poi la fotografia a entrare a teatro attraverso il ritratto degli interpreti. Nella seconda parte del lavoro si è quindi analizzato il modo in cui è stato raccontato – fotograficamente – il teatro italiano dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Dieci del Novecento. Per compiere questa analisi si è ricostruita una storia del fotoritratto d'attore attraverso un percorso cronologico intorno alla vicenda artistica delle celebri prime attrici Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo, tre protagoniste indiscusse della scena contemporanea e allo stesso tempo tre icone di femminilità. Le vicende artistiche della Ristori, della Duse e della Di Lorenzo – nate rispettivamente nel 1822, nel 1858 e nel 1872 – sono state già oggetto di studi più o meno approfonditi e, in questa occasione, sono state ripercorse esclusivamente per metterle in rapporto con il loro personale 'racconto fotografico'. Focalizzare l'attenzione su pochi e circostanziati elementi biografici è stato d'altronde indispensabile per collocare l'analisi delle fonti iconografiche all'interno di un determinato contesto storico-artistico. Le possibilità economiche dell'attrice-marchesa Ristori e le sue lunghe tournée fanno di lei uno dei soggetti favoriti dei grandi studi fotografici internazionali, anticipando di qualche anno quello che accade anche alle sue colleghe in Italia. Lo stabilimento dei fratelli Sciutto ritrae Eleo-

nora Duse in alcune scene del teatro dannunziano, espressione di un rinnovamento teatrale e di un sodalizio artistico che restano centrali nella storia del teatro italiano coevo. Infine l'immagine di Tina Di Lorenzo, la "Signora" del palcoscenico, è ricostruita attraverso la produzione fotografica della ditta di Arturo Varischi e Giovanni Artico, celebri fotografi di teatro che contribuiscono a fare di lei una delle prime 'dive da rotocalco'. Si è scelto di lavorare su queste interpreti perché ciascuna di esse è la più celebre rappresentante della propria generazione, un'attrice in grado di dar vita a una rivoluzione artistica di cui ancora oggi si studiano gli effetti. Inoltre, e questa è forse la ragione più importante di questo studio, perché 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.

Dalle fotografie proposte risulterà chiaro come, attraverso la scelta di questi casi esemplari, sia stato possibile individuare i nomi della fotografia del tempo e ricostruire le ragioni alla base del racconto fotografico teatrale. Il ritratto posato in abiti di scena, quello privato e la scena d'insieme diventano modalità comunicative attraverso le quali si restituisce l'immagine indelebile di un'arte effimera.

Al di là della spinta determinante data al mercato dell'immagine fotografica, la diffusione dei ritratti d'attore provoca un'ulteriore, importantissima ricaduta, questa volta di tipo estetico, nella stessa percezione della pratica attoriale. Nell'ultima parte del volume, nella sezione *Dal ritratto fotografico alla sua diffusione*, si è inteso indagare quel processo attraverso il quale, con la diffusione dell'immagine riprodotta, il ritratto dell'attrice si sia caricato di altri valori e abbia acquistato un peso sempre maggiore nell'economia generale della cultura di massa. A partire dagli anni Ottanta del XIX Secolo, grazie ai progressi nel processo di composizione e di stampa e al perfezionamento della rotativa, la fotografia viene diffusa su larga scala attraverso i libri illustrati e le riviste. Guardare alle pubblicazioni femminili rivolte a un pubblico generalista, serve per rintracciare i primi segni di quella massificazione dell'immagine che ruota intorno al mondo dello spettacolo. Nel corso del presente lavoro si vedrà come l'immagine dell'attrice, uscendo dal contesto che le è più proprio, acquisti la forza necessaria per diventare un modello – di femminilità, di successo o più in generale di vita – presso il pubblico delle donne. Nel momento in cui viene riprodotto con le tecniche tipografiche e diffuso attraverso i canali del mercato editoriale, il ritratto fotografico dell'attrice cambia il proprio statuto semiotico diventando il correlativo visuale di un messaggio complesso che ha ben presto le sue ricadute commerciali: è proprio in questi anni che l'immagine delle attrici più popolari diventa oggetto di concorsi a premi, referendum e quiz proposti alle lettrici, come anche di campagne pubblicitarie dei prodotti più vari, dalle creme di bellezza ai dolci.

Quello che in generale emerge dall'esame dei materiali fotografici destinati a un uso pubblico è la genesi di un rapporto profondo tra l'immagine riprodotta e i protagonisti del teatro, l'arte meno riproducibile in assoluto. Un rapporto dalle implicazioni assai vaste, che travalicano di molto non soltanto la storia del teatro e quella della fotografia, ma lo stesso ambito storico-artistico, arrivando a sollevare questioni di tipo sociologico, antropologico e filosofico.

Parte prima
FOTOGRAFI E ATTORI

IL RITRATTO D'ATTORE DAGLI ATELIER ALLE GRANDI ESPOSIZIONI

Nella prima, pionieristica fase di esistenza del mezzo fotografico, ossia nel decennio che segue l'annuncio della scoperta di Daguerre, la figura professionale del fotografo non è ancora perfettamente delineata. I due grandi gruppi che compongono la comunità fotografica dei primordi – da una parte i pittori e gli incisori, dall'altra gli 'ottici' e i 'meccanici' – si muovono in uno spazio ancora tutto da precisare, fatto di sperimentazioni e dimostrazioni tecnico-scientifiche, in cui la stessa definizione di 'fotografo' è ancora lontana dall'affermarsi e le prime figure professionali riconoscibili sono piuttosto quelle del 'dagherrotipista' o del 'calotipista' ambulanti, in bilico tra nuova attività artigiana e curiosità fieristica.

La prima grande svolta si fa coincidere con gli anni Cinquanta, quando una serie di importanti innovazioni tecniche permette ai fotografi di sviluppare una nuova e fortunata attività produttiva e commerciale, nel cui ambito si assiste alla nascita, anche in Italia, di numerosi atelier fotografici. Prima l'introduzione del negativo su lastra di vetro, a opera di Niépce¹, e poi gli studi di Frederick Scott Archer sull'uso del collodio² permettono di produrre in pochi secondi di posa dei negativi di grande qualità, dai quali è possibile ottenere delle eccellenti stampe a contatto. In pochissimi anni, questi decisivi miglioramenti tecnici consentiranno alla fotografia di sostituirsi in alcuni settori alla litografia e all'incisione, in particolare nella riproduzione delle opere d'arte

¹ Nel 1847 Claude Félix Abel Niépce rivoluziona il mondo dei negativi, introducendo un nuovo metodo di ripresa su lastra di vetro. Egli mette a punto un procedimento che prevede l'uso dell'albumina, sostanza contenuta nell'albumina d'uovo, e dei sali d'argento. Prima del negativo su lastra di vetro il supporto utilizzato era la carta e il negativo prendeva il nome di 'calotipo'. Per una disamina esaustiva di tutte le prime tecniche fotografiche si veda: Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori 2000; Lorenzo Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca 2003.

² Il negativo di Niépce, se pur migliore rispetto a quello di carta, venne presto sostituito da un altro procedimento di ripresa su vetro, decisamente più sensibile: quello del 'collodio umido'. Il collodio, già utilizzato in medicina per diversi scopi, venne impiegato in fotografia per la prima volta da Frederick Scott Archer, che lo utilizzò in miscela con ioduro di potassio. Questo procedimento garantiva negativi di grande qualità e permetteva di ottenere fotografie in pochi secondi di posa, ma la lastra doveva essere esposta e sviluppata prima che il collodio cominciasse ad asciugare e quindi diventasse impermeabile. I fotografi erano così costretti a lavorare al chiuso dei loro studi oppure ad attrezzare delle camere oscure da trasporto. I negativi al collodio venivano stampati su carta all'albumina, sostanza che, dopo aver rivoluzionato il negativo, fu usata anche come legante per il procedimento di stampa.

e nelle vedute architettoniche. All'affermazione del mezzo tecnico corrisponderà, in particolare in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, una precoce consapevolezza della sua importanza e delle sue implicazioni culturali, che porterà fin da subito a un vivace dibattito pubblico e alla formazione di raccolte fotografiche.

Per quanto riguarda l'Italia, la situazione si presenta del tutto diversa. In primo luogo, sono determinanti i ritardi nello sviluppo economico di un territorio ancora soltanto sfiorato dalla rivoluzione industriale, nel quale non è giunta a compimento l'ascesa della borghesia, il cui bisogno di autorappresentazione, secondo la nota tesi di Gisèle Freund, costituisce uno dei fattori chiave della diffusione della fotografia³. In secondo luogo, influiscono la divisione politica del territorio e le grandi differenze sociali e culturali tra piccole entità statali – spesso autocrazie in cui vige uno stretto regime censorio –, tra le quali la circolazione delle idee risulta ancora difficoltosa. La carenza di fonti legata a detti fattori rende possibile ricostruire gli itinerari professionali di importanti figure pionieristiche, ma rimane di fatto difficile realizzare un affresco complessivo della fotografia italiana nei primi vent'anni di esistenza del nuovo mezzo⁴.

La prima vera fioritura dell'industria fotografica nella penisola si avrà soltanto con l'Unità nazionale. Sarà a partire dal 1861 che nelle tre capitali del Regno – Torino, Firenze e infine Roma – e in generale nelle più importanti città d'arte d'Italia, già mete tradizionali del *Grand Tour*, gli stabilimenti fotografici nati nel decennio precedente vedranno un significativo allargamento del proprio mercato. Con l'unificazione nazionale e la domanda di un immaginario geografico-culturale del Paese, anche da parte di un pubblico internazionale, la fortuna dei grandi stabilimenti è in buona parte determinata dalle vedute di monumenti storici e dai paesaggi urbani in genere. Come scrive la studiosa Marina Miraglia, “il professionismo acquista molto più che nelle fasi precedenti della fotografia le dimensioni di un fenomeno economico”⁵. Negli anni dell'unità politica, infatti, la clientela dei fotografi italiani si allarga e si verifica quel fenomeno di industrializzazione del settore fotografico che in Francia coincide con il Secondo Impero. Se dagli anni Sessanta la fotografia si consolida anche in Italia in quanto industria, si dovrà ancora attendere per vederle riconosciuta una dignità culturale e quindi la necessità di una tutela. Volendo tentare una ricostruzione della fotografia italiana come fenomeno complessivo nei primi anni dell'Unità nazionale è quindi necessario, come suggerisce Marina Miraglia, ricercarne le tracce nelle fonti documentarie più disparate, nella maggior parte dei casi non specifica-

mente fotografiche: archivi notarili, anagrafi, musei civici del Risorgimento, raccolte di curiosità locali.

Alcune realtà fotografiche nate in questo periodo riusciranno tuttavia a emergere acquistando grande visibilità a livello nazionale, e rimanendo così nella memoria storica del Paese. Emblematica in questo senso è la storia dello stabilimento Alinari, il più antico e importante atelier fotografico italiano dell'Ottocento, fondato a Firenze nel 1852. Nato su iniziativa di Leopoldo Alinari, coadiuvato dai fratelli Giuseppe e Romualdo, lo studio si distingue fin da subito per la ricchezza e la varietà dei soggetti d'arte compresi nei propri cataloghi, il primo dei quali viene pubblicato già nel 1855, anno in cui la ditta partecipa all'Esposizione Universale di Parigi. Lo stabilimento Alinari, esemplare anche per la lunga e quasi ininterrotta attività fino agli anni Venti del Novecento, si afferma a livello europeo proprio per la sua costante presenza nelle più importanti manifestazioni internazionali⁶. Con la partecipazione alle esposizioni, la fotografia raggiunge, come già accennato, una prima affermazione in quanto strumento 'oggettivo' di promozione del patrimonio artistico nazionale⁷. Nell'arco di due decenni essa arriverà a conquistare una propria autonomia e le proprie manifestazioni di settore, all'interno delle quali verrà dedicato ampio spazio anche al ritratto d'attore. Oltre al vedutismo, il secondo grande filone fotografico della cosiddetta 'età del collodio' (1850-1880), contestuale all'evoluzione sociale e all'ascesa sempre più evidente della borghesia italiana, è naturalmente costituito dalla ritrattistica. Lo stesso stabilimento Alinari, sia pur specializzato nella veduta e nella riproduzione d'arte, si dedica anche al ritratto, così come farà l'importante fotografo fiorentino Giacomo Brogi, il quale, come si vedrà, inizia la sua attività nel 1855. Un nutrito gruppo di dilettanti, appartenenti in particolare all'aristocrazia e all'alta borghesia, pratica in questo periodo la fotografia contribuendo in modo sostanziale allo sviluppo di un linguaggio autonomo, ma è attraverso le vicende dei grandi stabilimenti e dei loro artisti che è possibile tentare una storia di questo genere fotografico. Come ha osservato ancora una volta Marina Miraglia, infatti, il professionismo fotografico è quello che “più direttamente esprime le esigenze di una committenza, il gusto cioè di tutta un'epoca e della sua cultura”⁸. In maniera crescente lungo tutta la seconda metà del secolo, la diffusione degli sta-

⁶ Per considerare soltanto gli anni Cinquanta dell'Ottocento, si deve ricordare come, al debutto parigino, che vale allo stabilimento una 'medaglia di seconda classe', seguirà la partecipazione all'Esposizione Fotografica di Bruxelles del 1856, all'Esposizione annuale della Società fotografica di Scozia del 1857 e infine all'Esposizione Universale di Parigi del 1859. Per un approfondimento sulla storia dello stabilimento fiorentino si veda Monica Maffioli, *Fratelli Alinari: fotografi in Firenze*, Alinari, Firenze 2006.

⁷ “Una cosa però avremmo dovuto e potuto fare: mandarvi, come gl'inglesi fecero dell'architettura indiana, una serie di fotografie dei monumenti italiani più singolari, etruschi, greci, latini, toscani, lombardi, commesse all'Alinari di Firenze, al Ponti di Venezia, ai più valenti fotografi della penisola. Sarebbe stato un album, quale nessun'altra nazione può presentare. Le chiese italiane, i palazzi de' comuni, i castelli ancora superstiti de' privati, disposti con ordine di tempo e di luogo: Venezia tutta colle sue meraviglie architettoniche, dall'epoca bizantina e moresca fino a Sansovino ed a Palladio. Dovessimo anche arrossire dinanzi alla gloria ereditata dagli avi, quest'album sarà presentato alla prossima esposizione mondiale, ovunque sia per aprirsi”. Francesco Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*, Firenze, Tipografia Giovanni Polizzi & C. 1869, p. 9.

⁸ Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, cit., p. 435.

³ Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976, p. 49.

⁴ Gli studi sulla fotografia delle origini in Italia hanno perlopiù carattere regionale o locale. Ai fini della presente ricerca si sono esaminati in particolare Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino, Allemandi 1990; Giuseppe Marcenaro, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia 1984; Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Emanuela Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari 1989. Tra i pochi testi che tentano un censimento nazionale degli stabilimenti fotografici vanno citati Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar 1978; Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, II ed., Castelmaggiore, Quinlan 2012.

⁵ Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. II, Torino, Einaudi 1981, p. 433.

bilimenti fotografici nei principali centri urbani porta al consolidamento della figura sociale del fotografo, che entra a pieno diritto nel consesso dei professionisti cittadini. L'atelier, con i suoi spazi, la sua offerta commerciale, le sue dotazioni tecniche e, non ultima, la sua clientela, diventa quindi argomento di discussione in società. L'aspetto relativo alla clientela acquista evidentemente una grande importanza a fini promozionali. Il fatto che una certa rispettata figura borghese, o aristocratica, o un uomo di Stato scelga per il proprio fotoritratto uno studio invece che un altro, lo rende di per sé un testimonial inconsapevole, come nel celebre episodio che vede l'Imperatore Napoleone III, alla testa delle truppe in partenza per la campagna d'Italia del 1859, compiere una deviazione presso lo studio di André Adolphe Eugène Disdéri per farsi da lui ritrarre, allo scopo di diffondere la propria immagine tra le sue milizie. Non restano immagini attribuibili all'episodio, né altro tipo di documentazione all'infuori della biografia di Nadar⁹. A maggior ragione, nel caso si trattasse di un falso aneddoto, esso non farebbe che confermare lo straordinario intuito e il genio commerciale dell'inventore della *carte de visite*. Proprio in questa supposta motivazione della visita di Napoleone III – diffondere la propria immagine – è contenuto ciò che di lì a pochi anni costituirà il grande slancio dell'industria fotografica nel senso della domanda di massa: dal mercato del ritratto borghese, la cui circolazione è limitata alla cerchia del committente, a quello del personaggio celebre, richiesto in misura sempre crescente, col progressivo abbattimento dei costi di produzione delle stampe. È a questo punto che, accanto agli uomini di Stato, ai membri delle case regnanti e alle icone patriottiche di vario tipo, appare la figura dell'attore di prosa, che proprio nell'età borghese si è finalmente liberato da una condizione di marginalità, acquisendo anzi una precisa funzione sociale, in relazione diretta con la classe dominante. La funzione del teatro come luogo di autorappresentazione della borghesia e come fabbrica di immaginario, luogo pubblico in cui vengono proiettate pulsioni private, incontra perfettamente le necessità della nascente industria fotografica. In realtà l'incontro, ancora inconsapevole, tra fotografia e teatro avviene indipendentemente dal coinvolgimento dei teatranti stessi. Sono le stesse necessità della pratica ritrattistica degli atelier fotografici ad avvicinare in modo inaspettato, ma forse inevitabile, i due linguaggi.

Il fotoritratto ottocentesco ricalca naturalmente il canone del coevo ritratto borghese in pittura, il quale non può che caratterizzarsi per una controllata medietà estetica e un'assoluta neutralità emotiva. Lo scavo psicologico è al di fuori degli obiettivi del ritrattista dell'epoca, se non esplicitamente scoraggiato. Ciò che deve essere riprodotto

⁹ L'episodio è riportato in Félix Nadar, *Quando ero fotografo*, ed. a cura di M. Rago, Milano, Abscondita 2004, p. 147. Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar (Parigi, 1820 - 1910), forse il fotografo più celebre dell'Ottocento, dopo gli studi di diritto si avvicina alla fotografia, alla quale affiancherà un'intensa attività di pubblicista sulla stampa francese. A partire dal 1853, si distinguerà per i ritratti fotografici e le caricature di celebri artisti e letterati del tempo, da Baudelaire a Gérard de Nerval. A Nadar si devono inoltre le prime riprese realizzate dal pallone aerostatico, mezzo largamente utilizzato dal fotografo, e la prima esposizione pubblica degli impressionisti, ospitata nel 1874 nel suo atelier di Boulevard des Capucines. Per un approfondimento sulla vita e l'opera di Nadar si vedano: Michel Christolhomme (a cura di), *Félix Nadar: una vita da gigante*, trad. di M. Baiocchi, Roma, Contrasto 2017; Stéphanie de Saint Marc, *Nadar un bohémien introverso*, trad. di X. Rodriguez Bradford, Milano, Johan & Levi 2014.

non è la personalità ma, in buona sostanza, lo status sociale del soggetto, attraverso la rappresentazione di tutti quegli elementi esterni associati all'idealtipo borghese: la compostezza della postura, un vestiario standardizzato e, infine, uno spazio che richiami gli usi e i valori della classe di appartenenza, sia esso una dimora borghese o uno scorcio agreste. Nell'età del collodio, la qualità delle immagini realizzate con le apparecchiature portatili non è ancora all'altezza di quella raggiungibile in studio, in particolare per ciò che riguarda il ritratto. Più ancora che nel caso della pittura, in quello della fotografia è il soggetto a doversi recare nello studio del ritrattista, che viene posto di fronte alla necessità pratica di dotarsi di fondali dipinti, mobili, drappaggi, accessori vari che, composti sullo sfondo del soggetto, possano simulare o richiamare di volta in volta un salone elegantemente arredato o un panorama naturale. È paradossalmente la stessa natura 'realista' del mezzo fotografico, in grado di ritrarre soltanto ciò che è fisicamente nel campo inquadrato, a portare il fotografo alla realizzazione di quella che può essere definita una vera e propria messa in scena, e al conseguente impiego di mezzi scenografici. Per comprendere quanto questo aspetto sia importante nel mondo degli atelier fotografici dell'epoca, basterà fare cenno al *Trattato teorico-pratico di fotografia* di Ugo Bettini, un capitolo del quale è specificamente dedicato a quella sorta di "trovarobato fotografico" indispensabile alla realizzazione del ritratto borghese¹⁰. L'importanza della dotazione degli spazi è tale per cui attorno a essa, più ancora che sulle attrezzature fotografiche propriamente dette, si gioca la competizione tra studi concorrenti, il che porterà in alcuni casi a trasformare le sale di posa in autentici magazzini scenografici, caratterizzati da ogni genere di eccesso *kitsch*.

Ecco dunque in che senso l'incontro tra fotografia e teatro si compie a ogni posa, indipendentemente dalla presenza o meno di un attore di fronte alla camera ottica. È lo stesso tentativo di ricostruire la realtà in studio a costituire una vera e propria 'teatralizzazione' del ritratto fotografico. In questo senso, le notazioni di Michele Falzone del Barbarò, riferite in particolare all'atelier dei Fratelli Alinari, risultano particolarmente illuminanti:

Così, nella sua forma essenziale, lo studio fotografico ricalca delle cesure spaziali. Se spesso si riduce nei fotografi ambulanti ad una semplice tela attaccata all'angolo di una strada, altre volte, invece, è più macchinoso del sotterraneo di un teatro, e con le vetrate e le tende si trasforma allora in un vero apparato di effetti scenici¹¹.

Ancora Falzone, a proposito dei fondali e del loro utilizzo fotografico, evidenzia le implicazioni concettuali delle pratiche 'scenotecniche' nell'ambito degli atelier:

La loro analogia formale e funzionale con l'arredamento teatrale – altra attività artistica in pieno sviluppo all'epoca – sposta, per paradosso, il ritratto nell'ordine della rappresentazione, e lo studio in quello dello spazio scenico¹².

¹⁰ Ugo Bettini, *La fotografia moderna: trattato teorico-pratico*, Livorno, R. Giusti 1878.

¹¹ Michele Falzone del Barbarò, *Gli Atelier*, in I. Zannier (a cura di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo Editore 1993, p. 93.

¹² *Ibidem*.