

Renzo Guardenti
TEATRO E ICONOGRAFIA: UN DOSSIER

I materiali raccolti in questo dossier non vogliono tracciare un quadro esaustivo delle problematiche suscitate dall'iconografia teatrale e delle sue possibilità di utilizzazione nella storia del teatro e dello spettacolo. Essi sono stati selezionati secondo un'ottica di scuola, legata alle linee metodologiche tracciate da Cesare Molinari già a partire dagli anni Sessanta e che negli ultimi quindici anni si sono arricchite di ulteriori e fecondi campi di indagine, anche dal punto di vista della ridefinizione di alcune prospettive di metodo. Si tratta dunque di un'ottica di parte, ideologicamente impostata, spigolosa e un po' settaria com'è giusto che sia, e che proprio per questo spesso è entrata in conflitto con altri autorevoli settori degli studi iconografici, al punto da sfociare quasi in rissa, come avvenne in un famoso convegno veneziano del 1991. La metodologia e gli obiettivi che questa scuola si pone in rapporto all'utilizzazione dell'iconografia negli studi teatrali sono talmente noti e consolidati che non è necessario ripercorrerli, sia pure sinteticamente. Saranno piuttosto i brani proposti a evidenziarli, meglio di qualsiasi formulazione teorica. Il dossier affronta alcuni punti chiave degli studi iconografici, dall'approccio metodologico all'immaginario teatrale e al concetto di teatralità, dall'impiego dell'iconografia nella ricostruzione storica di eventi scenici e forme spettacolari all'illustrazione teatrale e al ritratto d'attore, fino a giungere a quella che sin qui forse è stata l'avventura più impegnativa e affascinante del gruppo di ricerca fiorentino, e cioè la costituzione del repertorio informatizzato di iconografia teatrale *Dioxycoa*. Molti dei contributi proposti sono già apparsi in altre sedi: Sotto il velo dell'immagine, di Cesare Molinari (Preface a *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network* [Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-25 July 2000], a cura di Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 12-18), Teatri in forma di quadro, di Renzo Guardenti (Il quadro e

la cornice: iconografia e storia dello spettacolo, *in* Immagini di teatro, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», nuova serie, n. 37-38, 1996, pp. 70-74); La messa in scena del ratto delle Sabine, *di* Sandra Pietrini (Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 268-276); Tra mito figurativo e drammaturgia: un'ipotesi sull'arte scenica di Evaristo Gherardi, *di* Renzo Guardenti (Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne [1660-1697]. Storia, pratica scenica, iconografia, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 146-157); Forme e tipologie dell'illustrazione teatrale, *di* Cesare Molinari (L'iconografia come fonte della storia dello spettacolo, *in* Immagini di teatro, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», nuova serie, n. 37-38, 1996, pp. 31-37); Il mito figurativo di Sarah Bernhardt, *di* Renzo Guardenti (Appunti di iconografia bernhardiana, *in* Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani, numero monografico di «Culture teatrale», n. 7-8, 2002-2003, pp. 211-220); Prima del software: ciò che nasconde l'Archivio Dionysos, *di* Renzo Guardenti (rielaborazione dell'articolo Prima del software: note di metodo per un repertorio generale informatizzato dell'iconografia teatrale, «Quinto», n. 17, ottobre 1997, pp. 42-45).

Sono stati invece concepiti appositamente per questo dossier i contributi di Corrado Pani, L'immagine svela il grottesco: per una iconografia della danza prima della danza; *di* Maria Chiara Barbieri, Garrick interpreta Garrick. L'attore in viaggio e i suoi ritratti scenici; *di* Diego Visone, Teatro a fumetti: le «causas» spagnole del XIX secolo e *di* Filippo Saccardi, Gli attori italiani nei ritratti privati del primo Ottocento.

I testi di risonanza tra i saggi prescelti e le relative note sono di Renzo Guardenti; i testi già pubblicati in altre sedi vengono riproposti con l'originale apparato di note, fatti salvi gli ovvi e indispensabili interventi di carattere tipografico e bibliografico.

Le traduzioni delle citazioni dall'inglese sono di Maria Chiara Barbieri, quelle dal francese sono di Renzo Guardenti.

Nel rispetto della linea editoriale di «Teatro e Storia» non vengono pubblicate le immagini cui fanno riferimento i singoli saggi. Il che, trattando di iconografia teatrale, è un po' paradossale, ma d'altra parte molti degli esempi citati sono assai conosciuti. Abbiamo quindi lasciato nei vari contributi le indicazioni alle singole figure contenute nei testi originali, a esse, o alle indicazioni in nota, rinviamo il lettore curioso.

1. Questioni di metodo

È nota a tutti l'evanescenza di cui vive e si alimenta la storia del teatro, ma non tutti coloro che la praticano vi fanno ricorso, preferendo piuttosto considerare come un limite il carattere transitorio dell'evento spettacolare invece di una poderosa risorsa. Facciamo una distinzione all'ingrosso: a parte qualche limitata e felice ibridazione, gli storici del teatro in genere appartengono a due distinte categorie. C'è chi guarda lo spettacolo da fuori, sia nel momento della sua manifestazione sia nell'immagine sedimentata nella memoria storica. E c'è invece chi cerca di introdursi nel teatro vivente, attento a cogliere i fenomeni della contemporaneità. I primi sono in cerca del teatro come «opera d'arte»; i secondi cercano di capire le pratiche e le dinamiche della scena dall'interno. I primi, anche in presenza di esperienze contemporanee, tendono a scomporre ciò che vedono – lo spettacolo – in una sorta di ipotesi documentaria con l'obiettivo di costituire un repertorio di fonti utile alla ricostruzione di un evento, di una forma spettacolare, di una personalità artistica o di un contesto culturale; anche i secondi tendono alla costituzione di un repertorio documentario, ma con la differenza che i documenti, anche quelli del passato, vengono letti e verificati alla luce dell'esperienza del presente, spesso allo scopo di individuare fili rossi, minimi comuni denominatori e tendenze capaci di transitare attraverso i continenti e le epoche. Entrambi si muovono legittimamente, ma sono affetti da un'analoga distorsione prospettica: i primi talvolta cercano di ricostruire un'opera che non c'è, i secondi rischiano di impastoiarsi nella melassa degli anacronismi. Come tutte le cose di questo mondo, abusò, anche la storia del teatro e dello spettacolo è dunque lontana dalla perfezione, ma forse proprio in questo consiste la sua vitalità. Una vitalità che spesso trae la propria forza dai pregiudizi che la affliggono, al punto da provocare «derives» di non poco conto, tali da mettere a repentaglio la stessa unità della disciplina. Una di queste «derives» è costituita appunto dall'iconografia teatrale, un campo di indagine che, a dispetto della specificità del nome, accoglie in realtà tutte le linee costitutive della storia dello spettacolo, oltre a quelle, ovviamente, del dominio storico artistico nelle sue componenti tecniche, estetiche e produttive. Ma tutto questo molti non lo vedono, oppure fanno finta di non vedere: e anzi si fa strada in modo più o meno surrettizio la tendenza a una settorializzazione disciplinare per giustificare ciò che, in un diverso quadro mentale, potrebbe collocarsi sotto un unico nome. Se la storia del teatro e dello spettacolo fosse praticata correttamente, l'iconografia teatrale come disciplina autonoma, almeno in

ambito accademico, forse, non avrebbe motivo di esistere. Naturalmente si tratta di un'affermazione paradossale, al pari di quella notissima di Ludovico Zorzi per il quale «senza la storia dell'arte, la storia dello spettacolo rischierebbe di rimanere una disciplina senza oggetto»¹. Eppure questi paradossi contengono una buona dose di verità e sottolineano la distanza tra la realtà così com'è e come invece dovrebbe o potrebbe essere. Basti infatti pensare alle numerose storie del teatro e dello spettacolo anche recenti, dove, più per scelte dell'editore che dei curatori, la documentazione iconografica viene utilizzata in una dimensione unicamente esornativa, e talvolta senza essere direttamente relazionata alle forme spettacolari o agli eventi trattati. Oppure, secondo un'altra ottica, le figurazioni teatrali tendono a essere considerate pregiudizialmente nel loro valore di monumenti, come oggetti artistici in sé e non come possibili riflessi di una pratica scenica, al punto che «non si fa mai la storia del teatro ma storia della storiografia teatrale, che è quanto dire che si fa storia soltanto dei documenti sul teatro»². O ancora, le immagini teatrali vengono legittimamente utilizzate in una prospettiva contestualizzante, come presupposto di una ricerca tendente a tracciare articolati panorami culturali di cui l'iconografia sarebbe un possibile esito, col rischio però di allontanarsi dalla diretta pertinenza teatrale del documento³. La questione è assai complessa, ricca di domande e povera di risposte. Qual è il quoziente di teatralità di un'immagine? E quali sono i mutui scambi che si verificano all'interno di quella «partita senza fine»⁴ tra le arti figurative e il teatro? In cosa consiste la teatralità dello splendido ciclo pittorico di William Hogarth, *The Marriage à la mode*? Perché si è portati a considerare le incisioni che corredano i volumi del *Théâtre Italien dell'Arlecchino* Evaristo Chionardi come documenti attendibili della spettacolarità degli attori italiani a Parigi, e invece come pure illustrazioni quelle per l'edizione *Hammer* delle opere di Shakespeare? E quale tradizione scenica influenza i noti dipinti di Eugène Delacroix e John Everett Millais raf-

¹ Ludovico Zorzi, *Figurazioni pittoriche e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. I, p. 419.

² Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Viaggi dell'edificio e della scena tra Unione Sovietica e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 68.

³ Cfr. Bruno Giardenti, *Il quadro e lo scorcio: iconografia e storia dello spettacolo*, in *Immagini di teatro, numero monografico di «Biblioteca Teatrale»*, nuova serie, 1996, n. 37-38, pp. 61-74.

⁴ Siva Marzoni, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in *Idem, Dix Scenarii. Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e nuclei borghesi (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 27-67.

figuranti la morte di Ofelia? Qual è il valore documentario delle caricature di Honoré Daumier dedicate a Robert Macaire o delle foto private di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse?

Questa breve serie di domande è indicativa dell'ampiezza dei problemi filologicamente legati all'iconografia teatrale. Si tratta di una materia debordante, che sgorga via articolandosi in mille rivoli toccando territori e contesti liminari al teatro, e che spesso necessita di un'analisi che vada oltre il puro e semplice accertamento del visibile, andando a toccare la natura più profonda dei monumenti figurativi.

Cesare Molinari, *Sotto il velo dell'immagine*

La fotografia costituisce, per così dire, la pietra di paragone di tutti i documenti visivi. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta c'è stato un ampio dibattito (che del resto era iniziato ben prima in modo meno esplicito) tra i sostenitori di un realismo detto ingenuo da un lato, e quelli di un punto di vista linguistico-semiologico dall'altro. Gli uni sostenevano che la fotografia è, in ogni caso, un «documento oggettivo», mentre gli altri la consideravano un «linguaggio», non particolarmente diverso dagli altri. In effetti, come sostiene Claudio Marra⁵, si è dovuto riconoscere che era difficile e contraddittorio negare il legame diretto tra una fotografia e il suo referente (un concetto d'altronde non amato dai semiotici), dato il carattere di indice, di impronta, che esiste nel rapporto tra la fotografia e l'oggetto in essa rappresentato. Ciò non significa che la fotografia «dice sempre la verità», al contrario essa è un eccellente strumento della menzogna⁶, e, come direbbe meglio Gottlob Frege, il concetto di verità non le è sostanziale: le opere d'arte hanno sempre un senso (*Sinn*), ma non necessariamente un significato (*Bedeutung*)⁷. Per questa ragione Roland Barthes ha potuto paradossalmente affermare che le origini della fotografia devono essere ricercate non nella fotografia ma nel teatro⁸.

⁵ Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica degli anni Sessanta e oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 1-2.

⁶ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1971, p. 27: «La semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere visto per mezzo».

⁷ Gottlob Frege, *Senza significato e concetto*, Bari, Laterza, 2001, pp. 32-37.

⁸ Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 11.

La fotografia di un quadro mira a essere la riproduzione di quel quadro: ciò sarebbe possibile innanzitutto perché, in questo caso, non si tratta di trasferire nelle due dimensioni della superficie un oggetto tridimensionale. L'idea di «interpretazione» è estranea alla fotografia di dipinti, e tutti gli scarti tra l'oggetto e la sua riproduzione fotografica sono riconducibili a fattori pratici (le dimensioni) o a imperfezioni tecniche. L'esatto contrario si verifica con la scultura: la scelta dell'inquadratura, del punto di vista, dell'illuminazione e della pellicola costituiscono altrettante intenzioni di dare una «lettura» dell'opera, lettura che può o meno implicitamente si pretende d'imporre all'osservatore. Ciò vuol dire che, utilizzando una buona foto, ad esempio de *L'amor sacro e l'amor profano* di Tiziano, si potrebbe costruire un discorso critico non solo sull'iconografia, ma anche sulla struttura stessa e persino sullo stile del dipinto; tuttavia, allo stesso tempo, sarebbe assai rischioso fare la stessa cosa con una foto di un gruppo scultoreo come *Amore e Psiche* di Canova. D'altra parte si potrebbe porre un simile problema anche a proposito delle copie e dei falsi nelle arti tradizionali, il che potrebbe insinuare un dubbio nell'idea della specificità funzionale della fotografia in rapporto alla pittura, all'incisione e alle altre tecniche artistiche.

In ogni caso, il primo problema che ci si pone a proposito dell'iconografia teatrale è quello di determinare l'affidabilità documentaria dei monumenti figurativi, nella misura in cui essa sembra essere condizionata allo stesso tempo dal medium impiegato, dallo stile, dalla cultura e dalle intenzioni dell'artista. Questo problema potrebbe esser posto per qualsiasi altro soggetto, ma nel caso dell'iconografia teatrale diventa più evidente e urgente, poiché la finalità più immediata nell'utilizzazione dei monumenti visivi nella storiografia teatrale è di restituire mentalmente lo spettacolo che questi documenti dovrebbero documentare. È il «referential dilemma» di cui ha parlato Christopher Balme, definendone i termini con chiarezza esemplare⁸ [...].

In realtà si potrebbe individuare un altro problema, prioritario anche rispetto a quello appena illustrato, e che è la condizione per costituire un corpus dell'iconografia teatrale, in mancanza del quale

⁸ Christopher Balme, *Interpreting the Visual Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma*, «Theatre Research International», vol. 22, n. 3, 1997, pp. 190-191: «Queste immagini includono una "realtà teatrale", un effimero spettacolo, o sono il prodotto di indici iconografici ampiamente separati dalla pratica teatrale».

non ci sarebbe la possibilità di istituire comparazioni, né di studiare le influenze e gli scambi. Si tratta dell'individuazione stessa dei monumenti che possono essere accolti in quanto fonti documentarie della storia del teatro, anche nella sua accezione più ampia. Questo problema deriva dal fatto che la figurazione non è autoreferenziale. Mi spiego ancora una volta con un esempio relativo alla fotografia. Essa viene spesso impiegata come «prova» del fatto che un certo evento è realmente accaduto. Tuttavia, anche se se ne ammette la veridicità (nel senso che non si tratta di una foto artefatta), essa ci potrà dire precisamente che qualcosa del genere si è effettivamente verificato, ma non di quale evento particolare si tratta: l'immagine di una città distrutta potrebbe riferirsi sia a Würzburg che a Varsavia, ma nel secondo caso essa testimonierebbe un crimine nazista, mentre nel primo un crimine degli aerei alleati. Il luogo e il tempo di un avvenimento immortalato da una fotografia non possono che essere riconosciuti sulla base di un'esperienza precedente dell'osservatore, oppure di una possibile deduzione logica, o, ancora, a partire da un'indicazione esterna che possa essere considerata affidabile⁹. Nel campo della storia del teatro occorrerà poter stabilire se una certa scena (ad esempio una coppia che si bacia) si riferisca a uno spettacolo, oppure, al contrario, se si tratti di qualcosa che è successo nella vita di tutti i giorni o di un fotogramma di un film. Vi sono dei casi in cui si possono ritrovare nella fotografia indizi sufficienti (ad esempio riconoscendo nella coppia degli attori famosi), ma spesso siamo obbligati a ricorrere al discutibile concetto di teatralità, e in questo caso occorrerà considerare che la vita reale è spesso più teatrale del teatro [...].

Anche se la sostanza non cambia, la questione si fa ancora più complicata quando si tratta di immagini diverse dalla fotografia, e specialmente per ciò che riguarda il ritratto. Nonostante tutti i rivolgimenti operati dalle avanguardie, la nostra idea di ritratto è ancora fondata su quella di somiglianza, ma non è inopportuno ricordarsi che ciò non sempre è successo: i ritratti dell'imperatore Giustiniano e dell'imperatrice Teodora nei mosaici di San Vitale a Ravenna, anche se non sono privi di un certo *principium individuationis*, con ogni probabilità non avevano nulla a che fare con i veri volti degli imperatori di Bisanzio e, in ogni caso, non era a questo che l'artista

⁹ A questo proposito si veda Pierre Sorlin, *I figli di Nalae. Il secolo dell'indagine etnologica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. IX-XXVIII.

pensava: ciò che gli interessava era l'immagine della sacralità e della maestà.

Nella storia del ritratto c'è un doppio paradosso: ci sono immagini di volti talmente poco caratterizzati che non è possibile riferirli a chicchessia, ma che la didascalia o altri elementi attribuiscono a un personaggio preciso: è il caso delle monete di cui parla Francis Haskell. Al lato opposto, volti perfettamente individuati restano, per così dire, senza proprietario, in mancanza di indicazioni esterne, o piuttosto perché l'artista non pensava a nessun modello.

Già nella pittura vascolare greca o nei mosaici romani si possono trovare ritratti di attori, che è possibile individuare come tali per la presenza di certi accessori, ma ai quali, con ogni probabilità, non corrisponde nessun personaggio storico, anche se i tratti del viso permetterebbero, teoricamente, di riconoscerne uno. Si tratta, nella maggioranza dei casi, del tema dell'attore che guarda la sua maschera, considerato in quanto simbolo di ciò che significa «essere attore». D'altro canto, il primo ritratto conosciuto di un attore storico mostra un uomo precisamente descritto nella sua individualità personale, ma la cui identità professionale è rivelata soltanto dall'epigrafe incisa sulla base della statua¹¹; col suo atteggiamento dritto e severo l'attore sembra piuttosto voler comunicare la dignità e la nobiltà dell'oratore – del quale d'altronde indossa la toga – quasi a voler rifiutare quella diretta opposizione morale e sociale tra le due funzioni indicata da Florence Dupont¹².

Qualcosa di molto simile accadrà nel secolo XVIII, quando gli attori erano impegnati nella lotta per affermare e difendere la dignità e il valore della loro professione. Come ha indicato Maria Ines Aliverti¹³, gli attori condussero la loro lotta non soltanto attraverso la polemica letteraria, ma anche con le immagini, facendosi ritrarre negli abiti e negli atteggiamenti che sottolineavano la loro appartenenza alla buona società e al mondo della cultura. Incisi e pubblicati, questi ritratti potevano in seguito beneficiare di un'ampia diffusione, e comunicare così il messaggio implicito. È chiaro che a questo punto la prospettiva sulla produzione iconografica relativa al teatro cam-

¹¹ La statua dell'attore G. Furdilus Doctus, I secolo d.C., Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen.

¹² Florence Dupont, *L'acteur sur scène. Étude sur l'acteur romain et son statut*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

¹³ Cf. Maria Ines Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1984; Idem, *Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture*, «Theatre Research International», cit., pp. 234-254.

bia completamente e si amplia: il *referential dilemma* non concerne più, o non riguarda più soltanto, il rapporto diretto tra un'immagine e uno spettacolo che è stato effettivamente rappresentato.

Al contrario, il ritratto d'attore ha esercitato altre funzioni, a cominciare dall'autopromozione, che non tende più all'immagine dell'uomo che è anche attore, ma piuttosto a quella dell'attore-interprete, vale a dire all'immagine dell'artista che è nello stesso tempo la sua opera. Sin dagli ultimi anni del secolo XVII, gli attori della Comédie Italienne hanno fatto incidere e diffondere i loro ritratti nei costumi e negli atteggiamenti tipici dei personaggi che interpretavano. [...] Questa usanza si perpetuò fino ai nostri giorni, ma è a partire dalla metà del XIX secolo che le incisioni vengono rimpiazzate dalle foto: da Adelaide Ristori a Sarah Bernhardt, saranno soprattutto le attrici a farne un largo impiego. Ma, a differenza degli attori dell'Arte, quelli del secolo XIX non saranno più legati a una maschera, la cui azione scenica comportava una serie di atteggiamenti stereotipati: in altri termini, non si tratta più di individuare lo stereotipo più caratteristico, ma di scegliere il momento e l'atteggiamento in cui l'interpretazione raggiunge il suo apice, o, più semplicemente, di isolare quei momenti e quegli atteggiamenti che permettono il rendimento plastico più ricco di senso.

In ogni caso, di fronte alla matita del disegnatore o all'apparecchio del fotografo, l'attore «si mette in posa», e l'osservatore considera questa posa come un momento di una interpretazione scenica, il che potrebbe anche non essere affatto, poiché l'attore potrebbe aver scelto un atteggiamento più adatto all'immobilità del quadro piuttosto che al movimento dello spettacolo. D'altronde [...] è certamente vero che l'usanza dei ritratti ha favorito lo sviluppo di un genere di recitazione fondato più sulla posa che sullo svolgersi cinetico dell'azione. Tra le arti figurative e il teatro si sarebbe così instaurato un rapporto di mutazioni e di influenze reciproche che avrebbe prodotto un gusto particolare, o dal quale, al contrario, ne sarebbe derivato.

Ma non è per questo che le arti figurative hanno rinunciato a cercare di cogliere il movimento scenico di un attore, fermando l'istante come Faust, in ciò che nel linguaggio della fotografia viene giustamente chiamato *l'istantanea*. La prima, o forse la più nota testimonianza di questa tendenza è costituita dai disegni nei quali i fratelli Henschel hanno tentato di fissare i movimenti e le azioni di August Hilland, non solo singolarmente, ma anche nella loro successione, producendo, in questo caso, una specie di serie. La forma della serie

troverà in seguito il suo medium ideale nella fotografia¹⁴, attendendo il cinema, ovviamente.

Ovviamente ma non troppo, se è vero, come ha mostrato Christopher Balme, che l'impressione e l'emozione suscitate dalla danza dei veli di Lole Fuller negli spettatori dell'epoca sembrano venir meglio restituite dai disegni di Toulouse-Lautrec che dalle foto o dai filmati. Si tratta qui di un lavoro di *Historisierung* più complicato e al tempo stesso più raffinato di quello della ricostruzione «oggettiva» di uno spettacolo, essendo in ogni caso ben coscienti che non possiamo vedere il teatro del passato se non attraverso gli occhi dei suoi contemporanei.

2. Immagini, teatralità, immaginario

In un celebre saggio dedicato ai progetti drammaturgici di Baudelaire, Roland Barthes si sofferma sull'idea di teatralità:

Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la penetrazione del suo linguaggio esteriore¹⁵.

La nota di Barthes, nella sua efficacia immediata, è ben lontana dall'esaurire il concetto e anzi evidenzia con apparente nonchalance ciò che il termine in realtà sottende, e cioè l'indeterminatezza e la conseguente complessità della sua rete semiotica, avvertendo neanche tanto implicitamente – mediante l'elencazione degli «artifici sensuali» – i fattori di rischio connessi a un'assunzione epidermica della definizione. La teatralità, «quella specie di percezione ecumenica», si configurerebbe quindi come una vertigine sinestetica, in cui le sollecitazioni dei sensi si accavallano e si intrecciano creando un'aura indistinta, i cui elementi costitutivi, nella vaghezza dell'amalgama percettivo, sarebbero poi tutti da dipanare. È ciò di cui si permea, ancora secondo Barthes, gran parte dell'opera baudelairiana, a eccezione delle prove di drammaturgia¹⁶.

¹⁴ Cfr. Laurence Seadick, *Early Photographer Attempts to Record Performance Spaces*, «Theatre Research International», cit., pp. 255-264.

¹⁵ Roland Barthes, *Il teatro di Baudelaire*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 3-6.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 8.

La questione è talmente aperta che in un recente convegno, trattando dell'illustrazione teatrale, Martine de Rougemont si è chiesta, provocatoriamente, se la teatralità derivi dal visibile, ancorando successivamente il concetto a quattro possibili significati legati ai contesti di utilizzazione e sottolineando così l'evidente oscillazione del termine¹⁷. E in quella stessa occasione Maria Ines Aliverti ha mostrato il significato che l'idea di teatralità assume in Diderot e Gordon Craig come possibile vettore di una configurazione della scena che si definisce in quanto immagine¹⁸. Ed è proprio nel campo dell'iconografia teatrale, dove è particolarmente dragevole circoscrivere l'ambito d'indagine, che il problema si presenta in tutta evidenza. Qual è infatti la documentazione visiva che rientra a pieno titolo in questo territorio? Se dovessimo procedere sulla base di una prospettiva particolarmente ristretta, saremmo obbligati a considerare come pertinenti al teatro – e quindi esplicitamente portatori di teatralità – unicamente quei documenti in certa misura «oggettivi», provenienti cioè da quello specifico contesto produttivo e quindi geneticamente connessi all'evento teatrale, ora in termini preventivi ora consuntivi: il bozzetto scenografico o il figurino di costume e, al limite, la foto di scena. Ma così non è. Come sappiamo, dal punto di vista funzionale, dell'intenzionalità cioè con cui è stato prodotto il documento, la gamma dei reperti è talmente ampia da originare un panorama estremamente articolato di tipologie, moltiplicando così esponenzialmente il repertorio.

Ma vi sono anche soggetti che si collocano nella sfera d'indagine dell'iconografia teatrale in quanto riflessi di una possibile «teatralità» che va a insinuarsi in contesti figurativi non direttamente riferibili al teatro in quanto tale. E questo il caso, tra gli altri, della pittura di storia sviluppatasi in ambito neoclassico tra Sette e Ottocento, ricca di stiliemmi gestuali e compositivi riferibili in maniera più o meno surrettizia alla coreca pratica teatrale, come si evince ad esempio dal famosissimo Giuramento degli Orazi di Jacques-Louis David.

Se le tipologie documentarie contribuiscono a determinare l'ampiezza del repertorio anche in conseguenza di un ampliamento del concetto di teatralità, le tecniche di realizzazione e i condizionamenti stili-

¹⁷ Cfr. Martine De Rougemont, *La théâtralité relève-t-elle du visible? Questions sur l'illustration théâtrale*, in *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network* (Maastricht, 22-26 July 1998; Warszawa, 21-25 July 1999; Foggia e Caserta, 20-23 July 2000), a cura di Christopher Balme, Robert Emmelein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 123-139.

¹⁸ Cfr. Maria Ines Aliverti, *Plus théâtral que le théâtre. Stratégies de l'imaginaire et sa usage pour un théâtre à venir, de Diderot à Craig*, in *ibid.*, pp. 99-120.

stici possono provocare non solo una riduzione del referente teatrale del soggetto raffigurato, ma, agendo piuttosto come filtro o come velo capace di influenzarne qualità e toni, possono orientare l'analisi verso l'accertamento di un certo tipo di teatralità, provocando scarti tanto improvvisi quanto immotivati tra ciò che l'immagine mostra e ciò che noi sappiamo di una pratica scenica. È questo il caso, ormai ampiamente dibattuto, dei possibili rapporti tra disegno, dipinto e incisione.

Tuttavia la teatralità può essere considerata non solo come qualità intrinseca di un determinato soggetto, ma anche definirsi in quanto processo, e questo a prescindere da ciò che effettivamente è stato raffigurato. Spesso, per trovare il teatro, bisogna andare a cercarlo dove, almeno in apparenza, non c'è. Ad esempio nel famoso dipinto *Las Meninas* di Velázquez, presentato in maniera impareggiabile da Michel Foucault nel saggio con cui si apre il volume *Le parole e le cose*²⁰.

Gli occhi di Foucault guidano il lettore attraverso i percorsi segreti del quadro di Velázquez, inducendo una serie di attese provocate dal prolungamento, proprio in termini di durata, della descrizione di un duplice processo percettivo, quello di chi il dipinto osserva e quello del pittore che raffigura se stesso, fissando la propria immagine nel momento creativo, con lo sguardo rivolto al soggetto che si accinge a ritrarre sulla tela che, come lo chassis di una quinta, incornicia la parte sinistra del quadro.

La suspense introdotta da Foucault sarebbe certo piaciuta a Victorien Sardou, il mago della drammaturgia francese di fine Ottocento, capace di creare scene ad alta tensione in vista della cosiddetta *scène à faire*, quella in cui il crescendo delle attese precipitava nello scioglimento dell'intreccio. Analogamente, Foucault svela il soggetto del quadro solo dopo un lungo e zigzagante tragitto, fatto di rimbalzi, rinvii, scarti e coincidenze fra tela e osservatore, osservatore e pittore, osservatore e soggetto invisibile, pittore soggetto e osservatore. Siamo alla corte di Spagna. Nella sala in cui Diego Velázquez sta dipingendo compaiono *Isabella di Vesco*, *l'Infanta Margherita*, *Maria Agustina Sarmento*, *la nana Maribarbola*, *il buffone italiano Nicola Pertusato*; in secondo piano, avvolti nella penombra, la duetta *Marcela de Ulloa* e il maggiordomo *Diego di Azcona*, mentre, sui gradini oltre la porta aperta sul fondo, si intravede il dignitario di corte *José Nieto Velázquez*. Ma il vero soggetto della figurazione, verso cui l'attenzione del pittore si appuntava e che coincide con la nostra posizione di osservatori, è perce-

²⁰ Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1997, pp. 17-18.

pibile, come sappiamo, sulla parete di fondo, tappezzata da numerosi quadri, e dalla quale si staglia, come macchia di luce all'interno della cornice scura, un dipinto che non è un dipinto, ma uno specchio che riflette le immagini dei reali di Spagna, *Filippo IV e Marianna*.

Si tratta dunque di qualcosa di impalpabile, una specie di visione o di allucinazione, una pura immagine di cui non può essere verificata in termini fisici la coesistenza materiale, ma che comunque c'è e si vede. Il percorso tracciato da Foucault conduce quasi inevitabilmente ancora dalle parti di Roland Barthes, la cui opera è stata spesso ignorata dalla storiografia teatrale, eccezion fatta, almeno in tempi recenti e per il contesto italiano, per due contributi significativi di Marco Consolini e Marco De Marinis²¹, che ripercorrono il non facile rapporto dello studioso con le arti della scena. Ma il Barthes verso cui ci ha portato Foucault non è quello degli scritti sul teatro, ma quello delle illuminanti riflessioni sulla fotografia.

Poco dopo l'apparizione dell'edizione italiana de *La camera chiara*²², Nicola Savarese prese spunto dal saggio di Barthes per un suggestivo percorso di avvicinamento alle pratiche recitative degli attori del *Kabuki* giapponese²³. Qui però la prospettiva è diversa e tocca i materiali con cui lo storico dello spettacolo deve il più delle volte fare i conti: tracce intermittenti, frammenti che presi singolarmente possono sembrare piccole cose morte e senza senso, pallidi riflessi al pari dell'immagine sbiadita dei reali di Spagna fissata da Velázquez nello specchio delle *Meninas*. Siamo in una situazione simile a quella dello *Spettatore barthesiano* di fronte alla fotografia: la foto è ciò che è stato e che non torna, se non sotto forma «di eidolon emesso dall'oggetto, [...] lo Spectrum della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo "spettacolo" aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia, il ritorno del morto»²⁴. Del resto, lo stesso Barthes aveva colto la natura stessa della foto in uno stretto legame genetico con lo spettacolo, se è vero che «non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro. [...] la Foto è come un teatro primitivo, come un

²¹ Cfr. Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Postfazione di Gianfranco Marrone, Roma, Melos, 2002 e Marco De Marinis, *Barthes e il teatro: il suo piacere della scena*, in Idem, *Visioni delle scene. Teatro e scrittura*, Roma, Bari, Laterza, 2004, pp. 64-91.

²² Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

²³ Nicola Savarese, *Teatro nella camera chiara*, in *Le stanze del teatro*, numero monografico di «Quaderni di teatro», n. 16, maggio 1982, pp. 51-51.

²⁴ Roland Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

*Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti*²⁴. L'analogia tra la condizione dello storico del teatro e quella dello Spectator si fa ancora più forte laddove si rende necessario il ricorso alla documentazione iconografica sullo spettacolo, la quale si pone a conti fatti sullo stesso piano della fotografia nella concezione barthesiana: ogni documento visivo – sia esso frammento di pittura vascolare, disegno, stampa, dipinto, foto di scena – è un puro eidolon, simulacro di una presenza scenica ormai trascorsa.

Bisogna però tornare brevemente al brano di Foucault, la cui lettura si arricchisce di ulteriori prospettive. Prescindendo dalle scelte di carattere lessicale – termini come spettacolo, scena, spettatori scandiscono con ritmata frequenza l'intero saggio dello studioso francese – e che comunque sono sintomo di un preciso atteggiamento mentale, la teatralità dell'opera consiste essenzialmente nel percorso di lettura. La trama delle relazioni tra i vari soggetti, interni ed esterni alla figurazione, costruita con la lenta e crescente tensione del giocatore di poker che «succhiella» le proprie carte, si definisce come una vera e propria drammaturgia dello sguardo che trova il suo compimento con la rivelazione dell'effettivo centro della «scena». Questo «dramma» percettivo e analitico, oltre che sulle traiettorie degli sguardi, si costruisce a partire dalla dimensione temporale attuata da Foucault nello sviluppo della sua indagine. Il fattore «tempo» – il tempo di chi osserva, di chi, mediante l'atto del guardare, prolunga la durata percettiva mediante l'esistenza della propria attenzione ora su questo ora su quel particolare e crea nuove agglutinazioni prossemiche e concettuali, dinamizzando così gli elementi della figurazione – gioca dunque un ruolo fondamentale nella teatralizzazione del dipinto, istituendo seconde intersezioni tra pittura e spettacolo. Già negli anni Trenta Carlo Ludovico Ragghianti aveva chiarito efficacemente questo nodo concettuale²⁵, introducendo, sia pure indirettamente, una prospettiva metodologica capace di innescare e orientare ricognizioni e analisi tese a leggere i monumenti figurativi istituendo relazioni tra gli elementi che li compongono secondo modalità che potremmo definire «drammaturgiche». Il che non vuol dire ricondurre tutto allo spettacolo o vedere il teatro dove non c'è, ma significa invece spostare l'attenzione dall'oggetto di studio al processo compositivo che lo ha determinato. Significa anche attivare, per il tramite di un'ulteriore traslazione, una sorta di drammaturgia interiore, non

²⁴ Ivi, pp. 32-33.

²⁵ Carlo Ludovico Ragghianti, *Costume e teatro*, in *Idee. Arti della scena. Il Spettacolo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 20.

diversa dal mallarmesiano teatro mentale, evocato dal personalissimo rapporto instaurato tra il lettore e la pagina scritta: un teatro della visione interiore, parallelo ai cosiddetti teatri-in-forma-di-libro²⁶, suggestivo ed evanescente. Evanescente come i riflessi dello specchio nel quadro di Velázquez o come le aeree e impalpabili evoluzioni di Loie Fuller, che tanto avevano affascinato Mallarmé, o come il teatro *sout-cour*. Ma vi sono anche monumenti figurativi la cui teatralità, seppur evidente, non appare collegata a specifici episodi spettacolari oppure si presenta attraverso distorsioni e ribaltamenti: vere e proprie idee di teatro, il cui valore non risiede nell'aderenza a una ipotetica realtà fattuale, ma proprio nella loro virtualità.

Renzo Guardenti, *Teatri-in-forma-di-quadro*

La storia del teatro si fonda, più di quanto si sia portati a pensare, su vere e proprie visioni, immagini che provengono da regioni remote della mente. Non c'è solo, infatti, un teatro che si manifesta in termini fenocenici per mezzo di una pratica attiva con la costruzione di edifici deputati allo spettacolo, col formarsi di pratiche attoriali e tendenze registiche, col radicarsi nel tessuto sociale in termini istituzionali: c'è anche un teatro non agito, mai realizzato, di cui è possibile cogliere le potenzialità in una miriade di progettualità abortite, il cui senso non sta in una sua effettiva materializzazione scenica ma piuttosto nella capacità di influenzare e modellare creazioni successive: è, ad esempio, il caso di Antonin Artaud, la cui attività è stata segnata più dalla teoria che dalla prassi, con una capacità di evocazione dell'universo teatrale quasi in termini metafisici. C'è un teatro che trova la sua ragion d'essere e il suo spazio vitale in una dimensione tutta letteraria e che coincide solo in minima parte con la drammaturgia: è l'universo del romanzo teatrale, dove possono venir messi in luce, ad esempio, le vicissitudini e le miserie che scandivano la vita degli uomini di teatro, l'aura leggendaria di una vita teatrale trascorsa, i percorsi attraverso cui si forma una vocazione teatrale: Scarron, Gautier, Goethe, Bolgakov hanno dato vita a questo spazio. E c'è anche un teatro che vive nella dimensione della sinicografia, costruito sulla base delle visioni, delle aporie, delle ricognizioni degli

²⁶ Sul concetto si veda Ferdinando Taviani, *Un'idea di scena: uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 211-232.

studiosi, un teatro dove l'interprete – lo storico – assume in ogni caso una funzione creatrice: *artifex additio artifex*. Una serie di pratiche diverse, quindi, per metodiche e obiettivi, ma tutte riconducibili – come ha evidenziato con la sua estrema e consueta lucidità Nando Tavian²⁷ – a una prassi teatrale che può anche non realizzarsi sulla scena: *fare teatro* può significare anche semplicemente pensarlo.

Tre immagini famose. La prima è il frontespizio dell'edizione delle commedie di Terenzio realizzata a Strasburgo nel 1496 e conservata a Vienna alla Österreichische Nationalbibliothek. La silografia raffigura un teatro, concepito come un edificio di stile gotico, composto da due terrazzini sovrapposti da cui si affaccia un folto pubblico che pare quasi confondersi tra i motivi decorativi della struttura: c'è chi convenga amabilmente, chi si sporge indicando ciò che succede in basso, chi si affaccia dalla parte opposta del terrazzino, quasi a contemplare un ipotetico panorama. Alla base il *Theatrum* è costituito da tre edicole disposte una accanto all'altra – quasi la tripartizione di una *scenae frons* – e dalle quali si affacciano alcuni spettatori. In primo piano, dinanzi al teatro, alcuni attori in abiti quattrocenteschi si esibiscono con un gestire estremamente misurato.

La seconda immagine è un quadro famoso di Jean-Antoine Watteau, conservato alla National Gallery of Art di Washington²⁸. Dinanzi a una struttura architettonica, interrotta dal drappeggio rossoastro di un sipario, sono schierati alcuni personaggi dell'Arte. Mezzettino si protende languidamente a baciare una servetta; Arlecchino si esibisce in un gesto caratteristico, una mano al berretto e l'altra al fianco; Gilles (o Pierrot) dall'aria esangue e malata è impalato al centro della scena, quasi sull'attenti; al suo fianco una innamorata, il bel volto e il décolleté impalliditi di cipria; più oltre, un vecchio appoggiato a un bastone, forse Pantalone, osserva la scena tra il curioso e l'istupidito. Altri personaggi occhieggiano furtivi alle spalle di questi. In primo piano, sui gradini che delimitano la figurazione, due bambini e Momo che culla amorosamente la sua *marotte*; dietro di lui un suonatore di chitarra dalle guance rubiconde; al centro, un innamorato presenta con un gestire ampio tutta la compagnia; ai suoi piedi un tralcio di rose, gettato lì, quasi un omaggio prima del chiudersi del sipario.

La terza immagine è il dipinto *Titania Awake* di Henry Fuseli

²⁷ *Cfr. Avv.*, pp. 15-14.

²⁸ Lo si veda nel catalogo dell'esposizione *Watteau 1694-1721*. Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994, fig. 71, p. 441.

conservata alla Kunsthau di Zurigo. Nell'oscurità del bosco Titania si sta risvegliando teneramente abbracciata a Bottom dalla testa d'asinio. Fiordipisello grata la testa a Bottom, mentre a destra Ragnate-lo, con l'armatura, trafigge un'ape per poter offrire a Bottom una goccia di miele. Una fata suonatrice di liuto svola attorno a Bottom; in basso alcuni fantastici danzatori e suonatori, uno dei quali – è stato detto – di callottiana memoria²⁹. In secondo piano a destra, due fate in abiti tardo-settecenteschi; a sinistra in alto Puck osserva non visto la scena.

Tre immagini: un teatro dagli elementi architettonici fantasticamente stravolti, e dei quali viene in parte fraintesa la funzione; un'immaginaria compagnia di comici dell'Arte, disposta sulla tela con un procedimento compositivo non dissimile da quello con cui gli attori italiani mettevano in scena le loro commedie; la drammaturgia del pittore; l'inizio del quarto atto del *Sogno di una notte di mezza estate* shakespeariano illustrato in tutta la sua magica atmosfera riunendo due momenti successivi della stessa scena – ma le due fate in abito da dama di corte sono forse due attrici?

Anche queste immagini si collocano nello spazio della mente, sono il frutto di differenti visioni di teatro. Un teatro di cui solo in minima parte si possono cogliere i collegamenti con una pratica effettiva, ma che si colloca in una dimensione di secondo grado, si pone cioè come metafora. I teatri della visione o le visioni di teatro, i teatri della memoria trovano una loro consistenza fenomenica in un patrimonio iconografico di cui le figurazioni sopra ricordate sono esempi rappresentativi, e possono essere sicuramente considerati come documenti attendibili dell'immagine mentale che un certo tipo di teatro ha prodotto su un pubblico, intendendo con questo termine non solo gli spettatori reali di un evento, ma anche, e forse soprattutto, l'insieme di coloro che questo teatro lo hanno visto da lontano, filtrato dalla memoria sedimentata in serie eterogenee di fonti: il gioioso incubo architettonico dell'incisore del Terenzio di Strasburgo, le visioni oniriche di Watteau, la cupa e sensuale magia dei dipinti shakespeariani di Fuseli. Si torna cioè per un'altra strada a quell'idea di teatro [...] che può racchiudere il significato e il valore di una disciplina.

In questo senso la nozione di documento teatrale tende necessariamente ad allargarsi, e, anzi, è forse il caso di ripensare a fondo quel nodo concettuale in base al quale il teatro non lascia monumenti

²⁹ Frederick Antal, *Studi su Fuseli*, Torino, Einaudi, 1971, p. 129.

ti ma solo documenti. Se è vero che il fare teatro, come suggerisce Taviani, non si limita alla sola produzione di testi drammatici, di spettacoli o all'attualizzazione di teorie e poetiche ma si estende a tutto ciò che concerne la riflessione teatrale e il pensare teatro, ivi comprese le formulazioni della storiografia – «il teatro che abbiamo in mente», come si intitola un capitolo di un bel libro di Craciari¹⁹ – è allora evidente che i sogni di Watteau, le architetture deformati di Cesariano, la serialità angosciante dei Pulcinella di Tiepolo, i disegni alterati di Antonin Artaud o quant'altro ancora, altro non sono che teatro, nato dalla re-visione e dall'interpretazione della serie di dati provenienti da uno spazio mnemonico o da una creazione che affonda le proprie radici nell'inattingibilità conturbante e ossessiva dell'inconscio. Sono, in sostanza, monumenti, reperti tangibili nella loro interezza, fruibili nella sincronia della loro presenza, *hic et nunc*, sono teatri in forma di quadro.

A tutto questo occorre aggiungere, proprio in questi anni di rivoluzione multimediale, le possibilità offerte dai domini della virtualità e che per molti di noi si configurano come ipotesi futuribili o entità astratte, ma che in ogni caso sono destinate a modificare la nostra percezione del reale, e a farci riconsiderare, proprio per l'intersecarsi di nuovi codici comunicazionali, il nostro rapporto con i fenomeni del passato, sia in termini di obiettivi che di nuove metodologie della ricerca. La virtualità quindi come strumento conoscitivo per verificare, sulla base comunque di un solido supporto documentario, ipotesi di lavoro su eventi teatrali del passato, ma anche virtualità intesa nel senso più specifico del termine, cioè come *possibilità* di evocazione e costruzione di fenomeni che vivono nello spazio-tempo della digitalizzazione elettronica, i quali costituiranno al tempo stesso, in una sintesi inscindibile, il monumento e il documento di nuove forme dello spettacolo, e che dovranno in ogni caso portarci a riformulare, almeno sul piano delle tipologie, il nostro concetto di «fonti».

Questo, dunque, fra suggestioni, puntualizzazioni e quesiti metodologici, sono alcune delle ineludibili questioni legate all'iconografia teatrale: e tanto più ineludibili in quanto adesso con l'ingresso sempre più massiccio – almeno in altri ambiti disciplinari – di procedimenti legati all'informatizzazione dei materiali documentali, la storia del teatro dovrà necessariamente fare i conti, pena l'obsolescenza, con le inevitabili ricadute nel suo territorio di ricerca degli effetti prodotti da una non più avveniristica paligenesi tecnologica.

¹⁹ Fabrizio Craciari, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

Le idee di teatro in forma iconografica hanno attraversato indifferente le varie epoche della storia dello spettacolo. È tuttavia innegabile che la maggiore concentrazione di questi monumenti si riscontra in quei periodi in cui le pratiche spettacolari non sono fortemente irreggimentate; laddove tali attività nascono occasionalmente o quando si diffondono anche in maniera capillare ma senza una griglia istituzionale di riferimento, le visioni di teatri immaginari proliferano con particolare intensità. È il caso del teatro medievale, dominato dallo spettacolo religioso dei Misteri e dalla giulleria, fenomeni emblematici da un lato dell'eccezionalità dell'evento teatrale e dall'altro di una spettacolarità diffusa, e proprio per questo difficile da ricondurre a una norma. Alla sedimentazione di queste immagini, contribuisce, nel tardo Medioevo, anche la progressiva avanzata della riscoperta dell'antico, che in zone lontane dalla temperie umanistica provoca singolari visioni del teatro, ricche di contaminazioni tra vaghe idee della spettacolarità romana e la prassi degli spettacoli contemporanei, come accade in alcune miniature di Jean Fouquet.

Sandra Pietrini, *La messa in scena del ratto delle Sabine*

L'influenza della pratica spettacolare, e in particolare degli allestimenti dei tornei, è ancora più evidente nella miniatura di un manoscritto francese della *Storia di Roma* di Tito Livio, tradotta da Pierre Bersuire²⁰. La decorazione del codice, denominato *Tite Live de Roebecourt*, fu iniziata intorno al 1478 per François de Roebecourt e Blanche d'Aumont e non fu mai portata a termine. Due illustrazioni del manoscritto, fra cui la miniatura in questione, sono state attribuite a Jean Fouquet e farebbero dunque parte delle sue ultime opere²¹.

L'immagine rappresenta un teatro all'aperto, in cui si sta svolgendo uno spettacolo (fig. 58). A prima vista la rappresentazione sembra essere l'azione in primo piano, che è invece la cornice narrativa, cioè il rapimento delle Sabine durante uno spettacolo indetto da

²⁰ Tito Livio, *Historie romaine*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20071, ff. 9. La seconda parte dell'opera è nel ms. fr. 20072. I due codici furono scritti intorno al 1475 per Guillaume d'Harcourt, conte di Tancarville, e sua moglie Yolande de Loyd. Il secondo volume non contiene miniature.

²¹ Su Jean Fouquet cfr. Sandro Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze, Salimbeni, 1981 (ad *Tite Live de la Roebecourt ou de Roebecourt*, in particolare le pp. 187-190).

Romolo. L'episodio, narrato da Tito Livio (1, 9), era molto conosciuto, tanto che anche Raoul de Presles ne fa menzione nel suo commento alla *Città di Dio*³⁵. Secondo Tito Livio, l'esercito romano era così forte che avrebbe potuto sconfiggere qualsiasi nemico, ma a causa della penuria di donne la sua grandezza sarebbe durata soltanto per poche generazioni. Allora Romolo organizzò dei ludii dedicati a Nettuno, che chiamò *consualia*, per attirare a Roma le popolazioni vicine³⁶. Gli stranieri accorsero numerosi per assistere allo spettacolo e caddero nella trappola: all'inizio della performance scoppiò un tumulto e i Romani rapirono le donne dei Sabini.

La miniatura del *Tite Live de Rochebournart* è stata «scoperta» dagli storici del teatro soltanto nel 1971 e non ha ancora ricevuto tutta l'attenzione che merita³⁷. Il dato più evidente è la somiglianza con la miniatura del *Martyre de Sainte-Apolline* di Jean Fouquet (fig. 7). L'analogia riguarda sia la struttura che alcuni elementi comuni, che cercherò di analizzare dettagliatamente. La questione dell'attribuzione delle illustrazioni del manoscritto di Tito Livio non è stata ancora risolta³⁸: la miniatura potrebbe essere stata eseguita dal vecchio Jean Fouquet oppure da uno dei suoi allievi. Poiché nell'arte medievale prevale una libera circolazione di elementi e stili figurativi, stabilire la paternità della miniatura non ha molta rilevanza ai fini interpretativi. Una cosa è certa: l'illustrazione del *Tite Live* è una rielaborazione del *Martyre de Sainte-Apolline*, poiché è stata completata oltre venti anni dopo.

L'artista che ha eseguito la miniatura del ratto delle Sabine si è tuttavia ispirato anche a un'altra immagine meno nota, che illustra un manoscritto di Tito Livio tradotto da Bersuire, di pochi anni precedente³⁹. Anche qui il rapimento è raffigurato in primo piano e i due rapiti

³⁵ Agostino, *La città di Dio*, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. fr. 6272, t. 30v.

³⁶ «Romulus [...] ludos ex industria parat Neptuno equosque solemniter conamula vocat. ludici deinde firmis spectaculorum sedibus, quantoque apparatu tum scilicet aut potentia, concelebrant ut rem clarum expectantque facerant» Tito Livio, *Ab urbe condita libri*, 1, 9. Cito dall'edizione *Storia di Roma dalla sua fondazione*, introduzione e note di Claudio Norechia, Milano, Rizzoli, 1993.

³⁷ La prima menzione della miniatura come possibile fonte iconografica per la storia dello spettacolo è in Richard Hosley, *Three Kinds of Outdoor Theatre Before Shakespeare*, «Theatre Survey», n. 12, 1971, pp. 3-4.

³⁸ Cf. Paul Durrieu, *Le Tite Live de la Sorbonne et le Forum romain*, Paris, Leroux, 1913 e Sandro Lombardi, *Jean Fouquet, cit.*, pp. 187-190.

³⁹ Tito Livio, *Historia romana*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 273, f. 11v. La seconda parte è nel ms. 274, fol. 147v ca. Alcune delle miniature che accompagnano il testo sono forse state progettate da Jean Fouquet, ma non sono di sua mano.

tori sono del tutto simili a quelli del *Tite Live de Rochebournart*, ma la scena è semplicemente ambientata in una piazza gremita di gente, con una città sullo sfondo. Lo spettacolo si svolge altrove, in un luogo indefinito che resta fuori dal quadro. Il teatro è l'occasione che permette il ratto, ma è un evento tutto da immaginare, una presenza pericolosa che aleggia e non si vede. Invece dello spettacolo, l'illustratore ha raffigurato un assembramento di persone sulla piazza, con una sorta di simeddoche che fa pensare alla più citata definizione di *theatrum* riportata nel vocabolario di Du Cange: «Teatro, crocevia, luogo in cui la gente si riunisce». Il teatro è prima di tutto un luogo in cui si osserva, un momento di aggregazione collettiva.

Henry Rey-Flaud descrive sinteticamente la miniatura del *Tite Live de Rochebournart* per confermare la sua tesi sulla struttura circolare del *Martyre de Sainte-Apolline*⁴⁰. In effetti, il punto di vista dell'osservatore è quasi lo stesso nelle due miniature, sebbene l'allestimento del manoscritto di Tito Livio sia rappresentato da una maggiore distanza e sembri più grande. Secondo il calcolo approssimativo di Rey-Flaud avrebbe infatti un diametro doppio⁴¹. Pretendere di ricavare dalle due immagini misure e forme precise, e da queste dedurre informazioni sulla pratica spettacolare medievale, è comunque un arbitrio, che deriva dall'applicazione di un criterio «realistico» a un linguaggio artistico fondato su codici di tutt'altro tipo. L'illustratore del *Tite Live de Rochebournart* ha rappresentato una struttura più ampia per conferire un aspetto più grandioso all'allestimento, consono all'immagine del teatro antico.

Ma confrontiamo le due miniature in modo più dettagliato. In entrambe il pubblico è sistemato in una struttura di legno composta da palchi, coperti con tende: gli aristocratici si trovano nel piano sopralevato, mentre la gente comune è stipata al piano inferiore. Nel manoscritto di Tito Livio, tuttavia, gli spettatori del pastore sono seduti ordinatamente all'aperto, poiché la struttura è praticabile solo al piano superiore e la parte sottostante è coperta con dei drappi; l'entrata, diversamente che nel *Martyre*, è di certo sul retro. Anche questa variante contribuisce a dare un aspetto più imponente all'insieme, che ricorda gli allestimenti dei tornei, con gli spettatori disposti nei *logis*. Del resto, oltre alle rappresentazioni dei Misteri, erano queste le manifestazioni spettacolari più grandiose del XV secolo. Mentre nel *Martyre* gli attori

⁴⁰ Henry Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 132-136.

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

non sono separati dagli spettatori, nell'*Histoire romaine* la divisione è netta. La mescolanza fra attori e pubblico non è dunque reintrodotta da Fouquet in relazione al teatro antico.

Nella miniatura del *Martyre*, il palco centrale da cui il re è sceso per convincere la santa ad abiurare ha una tenda agganciata su un lato. Non credo che si tratti di un semplice accessorio decorativo: poiché il re è un personaggio della rappresentazione, la tenda restava probabilmente chiusa finché non iniziava lo spettacolo, oppure poteva essere aperta soltanto al momento dell'uscita del sovrano, con una sorta di *coup de théâtre*. In tal caso, però, le persone che si trovano nel palco centrale non potrebbero essere spettatori, come invece ritiene Rey-Flaud⁴¹.

Nella miniatura del Tito Livio la situazione è del tutto diversa, poiché Romolo, rappresentato nel palco a sinistra con la corona e lo scettro, è soltanto uno spettatore. Il miniatore ha quasi completamente attualizzato la scena, come si può vedere dai costumi dei Romani e delle Sabine. È una scelta che tutto sommato corrisponde al modo corrente di procedere degli artisti del Quattrocento, soprattutto nell'ambito delle arti minori, non ancora influenzate dal recupero delle forme antiche. Tuttavia, alcuni esempi di personaggi con costumi all'antica si possono vedere anche in alcune miniature attribuite a Jean Fouquet, contenute nelle *Antiquités Judaiques* e nell'*Histoire ancienne jusqu'à César et faits des romains*⁴². L'abbigliamento da antichi Romani ha spesso una connotazione orientalizzante, con lunghe tuniche e cappelli esotici, come abbiamo visto anche in alcune miniature della *Cité de Dieu* (fig. 38, fig. 43, fig. 53).

Nella miniatura del *Tite Live* l'attualizzazione è portata all'estremo con l'introduzione di alcuni elementi anacronistici, come il buffone. Diversamente dagli attori, che hanno un aspetto indefinito, questi è immediatamente riconoscibile dal costume con cappuccio a punta e dalla *marotte*, il bastone tipico dei giullari francesi e fiamminghi tardomedievali. Non soltanto l'illustratore attualizza il personaggio comico, ma attinge all'immagine stereotipata del buffone di corte, cioè sceglie un modello fortemente caratterizzato, chiaramente anacronistico in relazione al contesto romano. Fra l'altro, la rappresentazione che si sta svolgendo non si qualifica come comica e il buffone sembra una giustapposizione gratuita. Ma davvero Fouquet ri-

⁴¹ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴² *Antiquités Judaiques*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 247; *L'Histoire ancienne jusqu'à César et faits des romains*, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

teneva che gli antichi attori comici avessero l'aspetto dei buffoni di corte? Mi sembra più probabile l'ipotesi che abbia inserito intenzionalmente un modello contemporaneo nel contesto del teatro antico, come una sorta di icona che allude a un'idea composita di teatro.

Del resto, anche il buffone del *Martyre* non è una figura storicamente attendibile. Per quanto non si possa escludere che i giullari fossero talvolta impiegati nelle rappresentazioni dei Misteri, l'atteggiamento scurrile e quasi scatologico del personaggio contrasta in modo stridente con il carattere sacro della scena. Il buffone è una figura ispirata agli spettacoli profani e introduce un elemento di oscenità nel contesto religioso. Dal punto di vista «realistico» è una presenza inadeguata e perciò è stata sostanzialmente ignorata dagli storici, che hanno interpretato la miniatura come un esempio di messa in scena possibile cercando di desumerne informazioni sulla prassi spettacolare⁴³. Se consideriamo l'illustrazione da questo punto di vista, il buffone è un tassello incongruo nel quadro d'insieme, una presenza inquietante a cui è difficile dare una sistemazione.

Sia nella miniatura del martirio di sant'Apollonia sia in quella del Tito Livio, Jean Fouquet intende alludere a un'idea estesa di teatro, che comprende sia gli allestimenti a carattere sacro sia le volgari performance dei giullari. Il buffone rappresenta l'altro versante della spettacolarità medievale ed è significativo il fatto che nel *Martyre* sia collocato da una parte ma in primo piano. Potrebbe anche avere una funzione metaforica, di allusione alla natura eterogenea e ai pericoli del teatro, di cui i giullari rappresentano il principale bersaglio polemico. Il buffone del martirio di sant'Apollonia è stato interpretato da G. Kipling come un'allusione all'apostasia e alla peccaminosità del teatro, che egli ritiene il soggetto omiletico dell'illustrazione di Fouquet⁴⁴. Ma perché Fouquet avrebbe utilizzato proprio la rappresentazione di un Mistero per illustrare la sua considerazione negativa del teatro? È vero che nell'iconografia si ritrovano spesso i segni delle condanne secolari degli spettacoli rilanciate dagli scrittori cristiani, ma la raffigurazione di un allestimento religioso non può essere utilizzata per alludere alla peccaminosità del teatro. Nella scurrilità del

⁴³ Richard Southern, *The Medieval Theatre in the Round: a Study of the Staging of «The cycle of persecutions and Related Matters»*, London, Faber and Faber, 1975 e Henry Rey-Flaud, *Le cercle médiéval*, *ibid.*

⁴⁴ Gordon Kipling, *Theatre as Subject and Object in Fouquet's «Martyrdom of St. Apollonia»*, «Medieval English Theatres», n. 19, 1997, p. 66.

buffone a sinistra della santa si può tutt'al più ravvisare un ammonimento sui rischi insiti negli spettacoli.

La miniatura del *Martyre* comprende comunque elementi disparati, che compongono una rete complessa di riferimenti alla spettacolarità medievale. Analogamente, l'illustrazione del manoscritto di Tito Livio è un crocevia di modelli tratti dalle arti figurative e dalla pratica teatrale, modelli che possono assumere un significato problematico in relazione al teatro antico. Consideriamo l'immagine del direttore di scena o *meneur du jeu*, evidentemente ricalcata dalla miniatura del *Martyre*. Perché l'artista ha trasposto una figura tratta dalla raffigurazione di un Mistero in un contesto riferito al teatro romano? Riteneva forse che le rappresentazioni antiche si svolgessero in questo modo⁴¹? Se così fosse, dimostrerebbe di avere un'idea molto originale del teatro antico. Come ho già osservato, G. Kipling interpreta il personaggio con il libro e la bacchetta del *Martyre* come la raffigurazione dell'autore e declamatore del testo descritto nelle fonti erudite, mentre attribuisce alla stessa figura nel *Tite Live* la funzione di commentatore cristiano dell'azione⁴². Sarebbe dunque una figura metateatrale, una sorta di icona esegetica fra il lettore-spettatore e la situazione raffigurata, una funzione che nei manoscritti della *Cité de Dieu* è spesso affidata a sant'Agostino. Ma è un'interpretazione poco convincente. Credo che, nel riproporre il personaggio del direttore di scena, Fouquet sovrapponga intenzionalmente un elemento medievale all'immagine del teatro antico: per rappresentare un'idea estesa di teatro combina cioè una serie di elementi tratti da contesti diversi, che hanno in comune il fatto di indicare che si sta svolgendo una rappresentazione. Nella miniatura del Tito Livio l'immagine del direttore di scena ha la funzione simbolica di rappresentare i ludi, cioè l'evento-comice. Lo spettacolo indetto da Romolo è immaginato come una rappresentazione attorno all'altare, con una mescolanza di elementi del teatro contemporaneo di ispirazione religiosa. Proprio come il buffone, il *meneur du jeu* è dunque un'allusione a un'idea composita di teatro, influenzata da varie forme spet-

⁴¹ È questa l'opinione di Barbara Gavagnin, *Fouquet's Rape of the Sabine Women*, «Theatre Survey», n. 12, 1971, p. 135.

⁴² Gordon Kipling, *Theatre as Subject and Object*, cit., p. 65. Philip Butterworth fa invece riferimento al ruolo del suggeritore: Philip Butterworth, *Jean Fouquet's «The Martyrdom of St. Apollonia» and «The Rape of the Sabine Women» as Iconographical Evidence of Medieval Theatre Practice*, «Lectures in English», n. 24, 1998, pp. 37-53.

tacolari ma giocata su piani diversi, in cui prevale un intento simbolico e non realistico.

Ma torniamo infine alla struttura dell'allestimento. La miniatura del ratto delle Sabine offre un'immagine molto lontana da quella del teatro romano con gradinate semicircolari. Del resto, non si riferisce a una struttura permanente, bensì a un teatro provvisorio in legno, come si può immaginare esistessero prima del I secolo. Un paradosso della storia del teatro romano è proprio la discrepanza cronologica fra la produzione drammatica e la costruzione dei primi teatri stabili⁴³. Sullo sfondo è raffigurata una veduta dei monumenti di Roma, dove Fouquet aveva soggiornato prima del 1447, e l'edificio parzialmente visibile sulla sinistra potrebbe essere il Colosseo. L'immagine in lontananza non è dunque appropriata al contesto storico, poiché rinvia al periodo in cui furono costruiti i primi teatri in pietra, mentre il teatro in cui si svolgono i ludi è una struttura temporanea.

Questa discrepanza suggerisce alcuni interrogativi: perché l'artista non ha collocato la scena del ratto in un anfiteatro in pietra come quello visibile sullo sfondo? Era forse consapevole del fatto che al tempo di Romolo non esistevano teatri permanenti? O forse ha rappresentato questa struttura per mancanza di altri modelli? Come abbiamo visto, durante il Medioevo l'immagine del teatro antico come un edificio composto di gradinate, orchestra e *scenae frons* scompare sia dalle fonti iconografiche che da quelle letterarie. Negli anni in cui è stata eseguita la miniatura, le descrizioni e le ricostruzioni dell'architettura teatrale antica cominciano a essere diffuse in Italia, mentre in area francese prevalgono le raffigurazioni fantastiche, di cui abbiamo visto alcuni esempi nelle illustrazioni della *Cité de Dieu*. L'immagine dell'edificio teatrale si dissolve o viene reinventata in forme bizzarre, che non hanno niente a che vedere con i monumenti antichi come il Colosseo né con gli allestimenti degli spettacoli contemporanei. Fouquet, invece, si ispira a un modello tratto dalla pratica spettacolare e raffigura un allestimento possibile, simile a quelli utilizzati per le giostre e per i tornei. Non è un modello ideale ispirato all'architettura teatrale antica né un'invenzione puramente fantastica, ma un teatro funzionale alla rappresentazione di uno spettacolo.

Mentre i ludi scenici di sant'Agostino sono spesso raffigurati

⁴³ Cf. Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988 e *Teatri romani: 10 spettacoli nell'arena Rossa*, a cura di Nicola Savonere, Bologna, Il Mulino, 1996 (in particolare il saggio di Giordano Chiarri, *La arena rossana*, pp. 41-53).

come una lettura pubblica, una performance musicale o una danza, i ludi *convivialia* indetti da Romolo, storicamente precedenti, non sono concepiti da Fouquet come una festa religiosa ma come un vero e proprio spettacolo teatrale. Al di là dell'incongruenza storica, l'intento dell'artista è offrire un'immagine del teatro romano mediante alcuni elementi, anche anacronistici, che rinviano a un'idea forte di spettacolo. L'unico particolare che qualifica la performance come un rito religioso è l'altare posto al centro della rappresentazione, che peraltro non è menzionato da Tito Livio. È probabilmente un elemento che deriva dall'iconografia dei ludi scenici sviluppato da sant'Agostino. Nell'illustrazione del Tito Livio, nonostante che i ludi siano in onore di Nettuno equestre, sulla colonna è posta la statua di una dea, che rinvia al culto pagano. Del resto, come abbiamo visto, l'immagine dell'altare o *thyrsos* è anche una reminiscenza erudita. Sebbene fosse un elemento tipico del teatro greco, l'altare posto al centro dell'orchestra si sovrappose, fin dall'Alto Medioevo, all'immagine del teatro romano.

L'altare, la veduta in lontananza di Roma e l'insegna del trombettiere sono gli unici elementi che si riferiscono a un contesto storico, più o meno determinato e congruente, poiché per il resto l'immagine è completamente attualizzata. Ciò rafforza il messaggio morale implicito nell'illustrazione, poiché suggerisce un parallelo fra gli spettacoli della società medievale e i ludi scenici romani, occasione di disordine e azioni criminose.

Mentre nel *Martyre de Sainte-Apolline* il tema religioso è mediato dal teatro e presentato come una performance che rievoca l'evento, nel Tito Livio sia lo spettacolo sia il rapimento delle Sabine fanno parte della narrazione. L'azione del rapimento ha tuttavia un'evidente teatralità, che si può spiegare soltanto in parte con i modelli compositivi tipici di Fouquet. Forse egli confonde intenzionalmente la scena del ratto con la rappresentazione, cioè il tema con la sua cornice. Sebbene i Romani e le Sabine siano spettatori, sembrano costituire lo spettacolo principale, poiché la performance che si svolge intorno all'altare è uno strano ibrido, composto di elementi diversi assemblati insieme e privi di qualsiasi contenuto tematico.

Cosa viene infatti rappresentato sulla scena? L'invocazione di uno degli attori all'altare si può interpretare come un'allusione al culto pagano, mentre gli altri elementi sono mere icone teatrali. L'occhio dell'osservatore tende a riempire questa rappresentazione vuota con il tema figurativo, il ratto delle Sabine, collocato da Fou-

quet come su un palcoscenico. Come nella raffigurazione della *Cité de Dieu* del 1390 ca. (fig. 47) la scena di disordine e di lussuria in primo piano è connessa al teatro. Del resto, l'incitamento alla degenerazione morale è anche una conseguenza della natura licenziosa della drammaturgia. «Le favole comiche parlano di stupri di vergini, o di amori di meretrici», scriveva il già citato Lattanzio nel IV secolo, con una formula che sarà ripetuta per tutto il Medioevo. La scena del ratto delle Sabine sembra alludere ai pericoli del teatro, occasione di disordine, violenza e promiscuità. Agli occhi del lettore medievale, influenzato dalla concezione negativa del teatro divulgata dagli scrittori cristiani, il nesso fra la cornice spettacolare e l'episodio violento raffigurato in primo piano poteva facilmente capovolgersi: il teatro non è soltanto un pretesto per radunare gente e organizzare il rapimento, ma è anche incitamento al peccato e alle azioni immorali.

3. Iconografia e prassi della scena

L'atteggiamento nei confronti dell'iconografia teatrale è sempre stato improntato saggiamente alla prudenza, ma spesso si è tramutato in scarsa fiducia nei documenti figurativi, di frequente impiegati in una dimensione meramente illustrativa; oppure, al polo opposto, la documentazione iconografica ha costituito il vettore epistemologico di una contestualizzazione storico-culturale delle attività spettacolari, con una particolare preminenza, in questo caso, delle fonti figurative indirette. È, come si è visto, il caso di Ludovico Zorzi, per il quale l'evento spettacolare, pur venendo determinato sulla base dei suoi elementi costitutivi e tecnici, non è l'obiettivo verso cui si indirizza l'attenzione dello storico, ma è soltanto una testa di ponte per procedere verso la ricostruzione di un universo culturale di cui il microcosmo teatrale, attraverso l'individuazione dei motivi allegorici e delle matrici ideologiche che presiedono alla sua realizzazione, costituisce una parte più o meno rilevante. Ciò che ne consegue è che se l'immagine della cornice emerge sorda, sfonata invece risulta essere quella del quadro.

E tuttavia anche lo spettacolo, almeno in una dimensione complessiva, e le singole pratiche attoriche possono costituire l'oggetto privilegiato della ricerca, un oggetto che spesso acquista spessore e si precisa su una base puramente ipotetica, ricostruito sulla base degli indizi di vario genere sfuggiti all'effimero trascorrere di attori, scene, spettacoli: la storia del teatro può (e deve) in questo caso farsi immaginazione, ma un'immaginazione che, pur essendo al contrario della scienza, deve

essere «comunque fondate»⁶², sui documenti appunto, i quali ovviamente devono essere utilizzati e valutati in termini critici.

Una simile idea di storia del teatro provoca inevitabilmente delle resistenze, in virtù dell'inevitabile dissolversi dell'evento teatrale: per altri la storia del teatro è concepibile come una storia in cui i documenti sarebbero «non il documento dell'oggetto della ricerca, ma l'oggetto stesso»⁶³, per cui quando ad esempio si cerca di far luce sulla storia dei teatri degli attori, ciò che risulta non può essere altro che una danza sul vuoto»⁶⁴. Se accettiamo questa formulazione è evidente che, pur rimanendo invariata l'ampiezza delle tipologie documentarie, ridotte ne risultano invece le possibilità di utilizzazione. È essenzialmente una questione di apertura, di disponibilità nei confronti del documento. Questa limitazione appare tanto più evidente proprio nel caso della documentazione iconografica, il cui impiego comporta l'individuazione del limite delle possibilità informative e di contestualizzazione del documento: più questa soglia si abbassa, meno si è portati ad attribuire valore e attendibilità documentaria al monumento figurativo, e di conseguenza si restringe la gamma delle prospettive di analisi. Non si tratta di accedere ai documenti mossi da una sorta di feticismo documentario di matrice storico-positivista – rischio sempre presente, specie per ciò che concerne i materiali figurativi⁶⁵ –, si tratta semmai, una volta definita la mappa documentaria e stabilita la rete delle corrispondenze fra le singole fonti, di fare affidamento su questa sorta di *caripelagos* in mezzo al quale navigare toccando di volta in volta approdi – i documenti – in grado di giustificare e dar spessore al processo immaginativo tendente a determinare l'idea di un teatro possibile. Il che, a ben guardare, è la sfida a cui è chiamato ogni storico, vista l'oggettiva frammentarietà delle tracce della memoria del passato: colmare i vuoti, le lacune, ricreare – inventare – su base congetturale, l'assurdo di Enrico IV a opera di Ravaillac⁶⁶. È, in fin dei conti, quel sogno della storia di cui parla Georges Duby⁶⁷: solo così, forse, le ombre e i contorni del

⁶² Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 12.

⁶³ Ferdinando Tavanti, *Precezioni e Le visioni del teatro*, cit., pp. 1-11.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Marco De Martini, *Coprire il teatro. L'assurdo di una nuova teatralogia*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 42.

⁶⁶ Cf. Lucien Febvre, *Dal 1582 al 1583. studio di curiosità di una storia e di uno storico*, in *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 75.

⁶⁷ Georges Duby, *Il sogno della storia. Un grande storico contemporaneo e colloquio con il filosofo Guy Levanon*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 18-21.

quadro potranno acquistare definizione al pari delle volute e dei ceselli della cornice.

Tra i vari fenomeni della storia dello spettacolo, la *Commedia dell'Arte* è sicuramente tra quelli che hanno lasciato il maggior numero di tracce della visualità del teatro. Scomparsa dai palcoscenici sulla fine del Settecento, la *Commedia dell'Arte*, al pari della mitica Fenice, alimentata da un tenue fuoco sotterraneo, è rimasta in silenziosa attesa, cristallizzata nelle tele dei pittori di mezza Europa. Poi la rinascita. Non sui palcoscenici, ma nella mente e negli scritti del figlio di George Sand, Maurice, che nel 1860 aveva dato alle stampe *Masques et Bouffons*⁶⁸, il primo studio moderno sul teatro dei comici di mestiere. Tante pagine, e tante figurine delle maschere dell'Arte, alcune pienamente aderenti alla realtà dei personaggi, altre un po' più fantasiose, ma tutte sicuramente abusate, al punto da essere riprodotte fino ai nostri giorni in infinite tirature, per finire spesso tra le filze dei bouquinistes e nei mercatini del bric-à-brac. Roba un po' kitsch, da salotto di vecchie signore, ma proprio per questo segno tangibile di un mito duro a morire. Da quel momento la *Commedia dell'Arte* è riapparsa a cadute nelle utopie dei teatranti, ha stimolato l'acribia talvolta ottusa degli storici, ha innescato polemiche più o meno accese. Una vera e propria demonia, come definì Angelo Maria Ripellino quel proliferare di baracconi di saltimbanchi, di sciarpe di Colombina, di principesse Tarandot e Brambilla che animò i teatri russi tra l'inizio del secolo e l'avvento della Rivoluzione d'Ottobre, per arrivare a esempi recenti: Strebler, Mnouchkine, De Bernardinis. E si trattò di una demonia anche per i pittori dei primi decenni del Novecento: Picasso, Entor, Rouault, Severini, Gris, Derain, Miró, Gauguin, Brunelleschi non riuscirono a sottrarsi all'ossessione delle maschere. Ma le immagini forse più interessanti, perché vicine almeno cronologicamente al contesto produttivo dei comici di mestiere, sono quelle della grande stagione seicentesca della *Commedia dell'Arte*, in particolare quelle prodotte nella patria adottiva degli attori italiani: Parigi. Tra le innumerevoli figurazioni francesi della *Commedia dell'Arte*, assumono un rilievo particolare quelle realizzate da Claude Gillot e riferibili probabilmente ad alcuni momenti di uno spettacolo dell'*Ancien Théâtre Italien*, *La Fausse Coquette* di Louis Biancolletti, il figlio del grande Arlecchino Dominique, interpretato da Evaristo Gherardi, l'ultimo, e anch'esso grande, Arlecchino della com-

⁶⁸ Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, Paris, Michel Lévy Dorez, 1860. Sul mito romantico della *Commedia dell'Arte* si veda Roberto Cappone, *GdL. Il mito della commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999.

pagnia. All'inizio del secondo atto, Arlecchino, Mezzettino e Pascariello intonano un curioso concerto funebre in memoria dell'oste Maître André.

Renzo Guardenti, *Tra mito figurativo e drammaturgia: un'ipotesi sull'arte scenica di Evaristo Gherardi*

Di questo momento della *Fausse Coquette* esistono due immagini: una è il disegno originale di Claude Gillot conservato a Parigi presso il Cabinet des Dessins del Louvre (fig. 130), l'altra è una stampa (fig. 116) edita da Gabriel Huquier e dalla Veuve Chereau, facente parte [...] del *Théâtre Italien. Livre de Scènes Comiques Inventées par Gillot*²⁴. In questo caso non c'è stata nessuna interpolazione da parte dell'incisore: la stampa, naturalmente rovesciata, corrisponde perfettamente al disegno e anzi ne migliora le leggibilità, evidenziando numerosi particolari.

[...] Dinanzi alla taverna di Maître André, Pascariello, Arlecchino e Mezzettino fingono di suonare alcuni strumenti musicali, rispettivamente il contrabbasso, il flauto e la tiorba; in secondo piano, all'entrata della taverna, compaiono due donne. I tre personaggi maschili sono raffigurati nei loro tradizionali costumi, con l'aggiunta di mantelli e cappelli neri: Arlecchino di cappelli in testa ne ha addirittura tre, infilati uno sopra l'altro.

Anche questa incisione, come ha a suo tempo evidenziato Émile Dacier²⁵, è stata erroneamente intitolata *Le Tombeau de Maître André*: infatti l'omonima commedia di Louis Biancolelli²⁶ non prevede una scena organizzata in questo modo. Evidentemente chi ha curato la titolazione è stato tratto in inganno dai mantelli e dai cappelli neri – a lutto – indossati dai tre personaggi in primo piano e forse anche dalla presenza delle due donne, identificandole con Marinette e Colombina, rispettivamente moglie e figlia del cantiniere.

La figurazione di Gillot si riferisce dunque con sorprendente

²⁴ *Théâtre Italien. Livre de Scènes Comiques Inventées par Gillot*, à Paris chez Gabriel Huquier vis à vis le Grand Châtelet et chez la Veuve Chereau rue St-Jacques aux deux Pilliers d'Or, s.d. [tra dopo il 1729].

²⁵ Émile Dacier, *Les Scènes et figures théâtrales de Claude Gillot*, «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», t. XLV, n. 252, gennaio 1924, pp. 44-56, 119-126 e t. XLIX, n. 272, gennaio 1926, pp. 293-294.

²⁶ Louis Biancolelli, *Le Tombeau de Maître André*, in Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, Paris, Casson et Witte, 1700, t. V, pp. 487-512.

esattezza al momento in cui Arlecchino, Mezzettino e Pascariello danno vita al burlesco concerto funebre in onore dell'oste scomparso. Vi sono però alcune differenze rispetto alla didascalica [della *Fausse Coquette*²⁷]: come mai in questa scena Arlecchino ha in testa tre cappelli neri quando invece avrebbe dovuto indossarne uno solo e poi come giustificare la presenza delle due donne che non compaiono nel testo della commedia? Si potrebbe risolvere il problema dicendo che Gillot, più che di riportare fedelmente la scena, si è preoccupato principalmente di interpretarla aggiungendo a suo piacimento attributi costumistici e personaggi non contemplati dal testo, ma qui, a mio avviso è avvenuto qualcosa di diverso. Più che presentare un singolo episodio, questa figurazione sembra invece condensare più passaggi della scena, riunendo insieme il momento in cui Arlecchino arriva con i tre cappelli in testa e quello del concerto funebre, con i tre personaggi già vestiti a lutto: i tre cappelli sulla testa di Arlecchino caricano la scena di un surplus di comicità – in questo senso si può parlare di una possibile interpretazione – e inoltre, se associamo alle due donne i nomi di Marinette e di Colombina, la moglie e la figlia di Maître André, si può ipotizzare che Gillot abbia composto questa immagine inserendo in questa scena della *Fausse Coquette* anche personaggi che compaiono nel *Tombeau de Maître André*. E, se questo è vero, la possibilità che l'opera di Gillot sia stata ispirata alla lettura del *Théâtre Italien* di Gherardi assume una maggiore concretezza.

Tuttavia, qualunque ne sia l'origine, queste figurazioni offrono in ogni caso spunti interessanti. Bisogna però fare una distinzione tra i due documenti iconografici in nostro possesso: sebbene l'incisione realizzata da Huquier sia perfettamente chiara e leggibile, è forse più opportuno esaminare il disegno di Gillot poiché – a differenza della stampa, nella quale i personaggi sono raffigurati in pose quasi statuarie – sembra riportare gli elementi ritmici dell'azione. È probabilmente azzardato vedere nella particolare tecnica di Gillot – molto ra-

²⁷ «Arlecchino tocca con tre mantelli neri sulle spalle e tre cappelli neri a punta sulla testa, con dei neri funebri che cadono fino a terra. Così coniato passa davanti a Mezzettino e Pascariello camminando con fare grave e, dopo aver fatto il giro del palcoscenico senza dir nulla, si piega in mezzo a loro facendogli segno col dito di far silenzio, si toglie il primo mantello che è il più lungo e lo mette sulle spalle di Pascariello, poi gli toglie il berretto e gli mette in testa uno dei tre cappelli neri. Poi fa la stessa cosa con Mezzettino, di modo che tutti e tre appaiono ciascuno con un mantello nero e un cappello a punta in testa» (Louis Biancolelli, *Le Tombeau de Maître André*, cit., atto II, scena II).

pida, dai tratti vibranti, dalle spugnature di bistro che conferiscono ai personaggi un'intensa vitalità e quasi un'impressione di movimento – un riflesso più o meno diretto della pratica scenica degli italiani, ma fatto sta che questi elementi sono talmente forti che non si può fare a meno di tenerli nella dovuta considerazione. La scena l'abbiamo descritta poco fa: ma se proviamo a esaminare l'atteggiamento dei vari personaggi ci accorgiamo che solo [...] Arlecchino e Pascariello sono in grado di suscitare l'interesse dell'osservatore. Le due donne, è evidente, hanno solo la funzione di un sorpreso commento a quanto sta avvenendo in primo piano, ma anche Mezzettino suonatore di tiorba sembra essere in disparte, raggelato in una posa scenica quasi inespressiva [...]. Ma più che sui gesti questa scena si fonda sul gioco degli sguardi, ed è da questo gioco che prende consistenza l'azione di Arlecchino e di Pascariello, sui quali appunto si fissa l'attenzione di Marinette e di Colombina. Arlecchino flautista e Pascariello suonatore di contrabbasso si guardano negli occhi profondamente compresi nell'atto di suonare: è una sorta di *talking-blues* nel quale gli strumenti dialogano tra di loro rispondendosi vicendevolmente e i musicisti godono di questo momento scambiandosi rapide occhiate, piacevolmente impegnati nello sforzo di seguire l'azione del compagno. Anche qui Arlecchino è al centro dell'azione, anzi, sembra addirittura guidarla battendo il tempo col piede e Pascariello lo segue ritmando la melodia col suo contrabbasso inesistente. Già, gli strumenti non esistono e i personaggi fanno solo finta di suonarli, ma forse è proprio questa assenza che ci consente di apprezzare i gesti mirabili di Arlecchino e Pascariello.

Questa immagine può essere avvicinata a un altro disegno di Claude Gillot, quello raffigurante il corteo funebre, dell'ottava scena del *Tombereau de Maître André* (fig. 128).

La scena è abbastanza complessa: sul fondo della cantina Maître André, disteso sul suo catafalco fatto di botti, alza un calice come per brindare; sulla destra compaiono due suonatori di tromba. Ma è ciò che appare sulla sinistra della figurazione a essere veramente degno di nota: è l'ingresso in scena del corteo funebre formato da Pascariello, Arlecchino e Mezzettino, tutti e tre vestiti a lutto. Ma, mentre Pascariello e Mezzettino sembrano essere immobilizzati in delle smorfie di dolore, Arlecchino è dotato di una vitalità che sembra moltiplicare la consueta espressione di movimento dei disegni di Gillot. Arlecchino, in groppa a un asinello, scandisce il passo del corteo tamboreggiando due tamburi ai lati del basto: il personaggio ha un'espressione quasi divertita e i suoi occhietti vi si sem-

brano ammicciare qualcosa. Ma c'è di più: questo disegno di Gillot reca un'indicazione preziosa: il busto e il volto di Arlecchino sono stati duplicati con dei tratti più leggeri, sulla destra della figura più nitida. Sembra quasi che Gillot abbia voluto fissare sulla carta due sequenze dello stesso movimento: in questo episodio Arlecchino doveva probabilmente scandire il tempo della marcia dondolandosi avanti e indietro in groppa all'asinello, sincronizzando così il proprio movimento a quello un po' traballante dell'animale, e percuotendo al tempo stesso il tamburo con l'accorta e misurata perizia di un esperto tamburino [...].

I disegni di Gillot e le incisioni realizzate da Gabriel Huquier mostrano un Arlecchino notevolmente ingentilito rispetto all'Arlecchino che compare nelle figurazioni probabilmente ispirate alla pratica scenica di Biancofelli. L'Arlecchino di Gillot si lascia decisamente alle spalle il patrimonio spesso forzatamente grottesco dei suoi predecessori e sembra essere dunque alla base dell'immagine settecentesca e quindi «classica» del personaggio: Arlecchino ne guadagna quindi in raffinatezza e ogni suo gesto, ogni suo atteggiamento sembrano nascere da una puntigliosa ricerca di equilibrio formale e da una marcata stilizzazione. Arlecchino si inserisce dunque non come elemento dirompente o di disturbo, ma come il fulcro attorno al quale ruota l'azione degli altri personaggi, i quali talvolta sembrano avere solo la funzione di completare l'organicità e l'armonia del quadro. È difficile dire se questi dati siano reali o filtrati dall'interpretazione del disegnatore. C'è però da rilevare che anche nelle commedie interpretate da Gherardi il personaggio di Arlecchino smorza gli aspetti più ruvidi e spigolosi del suo carattere e assume con una certa frequenza accenti e toni particolarmente delicati che, accompagnati da un *esprit* pericolosamente pungente, lasciano presupporre un conseguente adeguamento del personaggio anche sul piano del gesto e dell'atteggiamento complessivo.

C'è dunque una serie di concordanze – non solo tematiche, ma anche di toni e di sfumature – tra le pagine del *Théâtre Italien* e le opere di Gillot ispirate agli attori italiani, ed è su queste concordanze che si è fin qui fondato il tentativo di determinare l'arte scenica di Evaristo Gherardi. E bisogna anche aggiungere che – se è vero che gli autori francesi che scrivevano per i comici italiani componevano le parti dei singoli personaggi con l'occhio rivolto alle caratteristiche degli attori che li interpretavano – anche il riflesso figurativo di queste immagini [...] può in certa misura indicarci le coordinate entro le quali si realizzava la pratica scenica dell'erede di Dominique.

Nel corso del Settecento la *Commedia dell'Arte* riesce a insinuarsi anche nel territorio della danza, come è testimoniato dalla Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali di Gregorio Lambranzi. Se fin qui le tipologie dei personaggi dell'Arte erano state messe principalmente in rapporto con l'iconografia della prima *Comédie Italienne*, si fanno adesso strada ipotesi su legami che vanno al di là della dimensione figurativa, e costruiscono la testa di ponte di un percorso che giunge alle soglie dell'età romantica, lasciando prefigurare punti di contatto tra i ballerini degli anni fra Sette e Ottocento e le filiazioni foraines della pratica scenica degli italiani a Parigi. E se è vero che la danza era secondo Gordon Craig l'elemento geneticamente costitutivo del teatro in quanto arte del movimento, essa rappresenta probabilmente per lo storico l'estremo terreno di sfida, proprio per la sua inafferrabilità e per il suo essere forse il distillato più puro delle arti dello spettacolo.

Cotrado Pani, *L'immagine svela il grottesco: per una iconografia della danza prima della danza*

La storiografia della danza europea tra Settecento e Ottocento ferma l'attenzione sulle potenziali riduzioni geometriche dell'arte: le linee disegnate dal coreografo, le figure inventate dai ballerini vengono troppo frequentemente ridotte a meri schemi motori. Diviene simbolo dell'arte un corpo appiattito, bidimensionale, disegnabile secondo regole geometriche. Ora si tenta di definire una nuova figura, ora si relazionano noemi di attitudini a espressioni sentimentali e passionali corrispondenti. Ne perde il corpo stesso, irrigidito nello schema, percepibile esclusivamente attraverso la notazione coreografica – le posizioni dei piedi, lo sviluppo dei passi sul palcoscenico ora in linee rette, ora in linee composite.

Poche volte si è tentato di dare alla bidimensionalità delle linee disegnate dal corpo la rotondità del ballerino in scena, di sostituire allo schema geometrico la pittura, la scultura, il bassorilievo, gli attributi di corpo e corporeità. Questa mancanza ha paritorio i fantasmi della disciplina: si afferma che la danza è un episodio spettacolare esemplare, labile perché imposta i valori attraverso cui si costruisce nel movimento, nell'esecuzione rapida ed efficace, nella mimata azione pantomimica, improvvisata o, raramente, codificata. «Un'arte bidimensionale, agita contemporaneamente nello spazio e nel tempo e fortemente finalizzata alla comunicazione estetica»²⁶ è stato detto:

²⁶ Alessandro Pastorelli, *Storia della danza*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 7.

un'arte tridimensionale, un corpo che pur disegnando sul palcoscenico piatti percorsi e linee di movimento, non nega, ma esalta, la sua rotondità, la fisicità in azione, la misurazione dello spazio scenico orizzontale e verticale. Se così non fosse essa perderebbe anche, in linea teorica, il valore antropologico di «vita innalzata a un grado più elevato e intenso»²⁷, perché sarebbe pura forma geometrica codificata e non più corpo che la vive o interpreta e solo poi la disegna.

Il tentativo di riconferire al corpo la sua dimensione nello spazio e nel tempo non necessita delle informazioni reperibili su questo o quel ballerino, semmai è una rotondità che passa dal ballerino al mondo attorno al quale la sua attività artistica ruota, cresce, si evolve sino a farne un eroe della scena, un eroe acrobatico, un eroe dal corpo espressivo. E che impossibilità ermeneutiche vi siano è sin troppo ovvio e ripetuto: non giova nascondersi dietro l'estemporaneità della manifestazione danzata. Sarebbe come farlo per il teatro, per le performance in genere, per tutte le mere occasioni spettacolari che via via segnano il percorso dell'uomo nell'arte scenica. Infine sarebbe, per lo storico, porsi di fronte all'oggetto con una *forma mentis* che esclude in partenza qualsiasi soluzione, almeno quando una soluzione sia oggettivamente possibile. La storia della danza non si costruisce sui modelli, sugli stereotipi psichici che guidano ora l'una ora l'altra ricerca: si costruisce sul ceppo del ballerino, sul suo formarsi, sulla contemporaneità nella quale si struttura in movimento e perviene al successo o all'insuccesso, sulle innovazioni (e sugli archetipi gestuali che le hanno rese tali), sulla contingenza coesa sul futuro dell'arte.

Quasi tutte le storie della danza e del balletto hanno scelto di spiegare il significato del ceppo danzante nello stesso modo in cui un ammiratore entusiasta avrebbe ammirato lo spettacolo [...]. Questa storia rovescia la prospettiva tradizionale [...]. Tratta la danza come una forma di lavoro fisico e i ballerini come operai qualificati»²⁸.

Così Susan Leigh Foster nell'introduzione di *Coreografia e narrazione*. Mettere dunque al centro della speculazione il lavoro del ballerino su se stesso, quasi a richiamare nella ricerca il metodo staudskiano, operazione ermeneutica che tuttavia non esclude il commento ammirato dei contemporanei: l'esaltazione di una interprete a

²⁷ Curt Sachs, *Storia della danza*, Firenze, Il Saggiatore, 1960, p. 25.

²⁸ Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, Corpo, danza e società della postmodernità e simili, Roma, Dino Audino, 2004, p. 7.

eroina o divinità è anche il riconoscimento delle sue capacità tecniche ed espressive ed è infine testimonianza di una tridimensionalità «altra» dalla tecnica e dal lavoro riconoscibile del ballerino.

Analizzare la danza attraverso le immagini è operazione complicata⁴¹ – ma non impossibile – che può generare fraintendimenti rischiosi, perché si imposta una ricerca in cui accanto all'ermeneutica verbale ne coesiste una visiva: il racconto del ballo tende a strutturarsi per immagini e l'immagine di quel racconto – quando c'è – va riunita al resoconto verbale.

L'immagine è il risultato visibile della sensibilità di colui che la produce, del modo con cui l'incisore o il pittore hanno voluto rivivere e rivedere le abilità acrobatiche del ballerino settecentesco come della diva ballerina ottocentesca. Al contempo l'immagine rende in *tableau* ciò che immobile non era: fissa la posizione o l'attitudine arbitrariamente, ne esclude il movimento.

Può dunque l'iconografia della danza considerarsi disciplina scientifica? Può essa essere uno strumento rilevante e veramente nuovo? Può esserlo solo quando l'immagine non sia acquisita appunto come documento privilegiato e ne vengano rivalutate al contempo le potenzialità interpretative e i limiti oggettivi. Accettare le immagini per una storia della danza vuol dire accettare il contesto in cui l'immagine è stata prodotta, relazionare il soggetto dell'immagine allo spettacolo di riferimento o alle tecniche di riferimento come alle attività teatrali affini; vuol dire, infine, considerare come elementi paritetici il prodotto iconografico, il produttore e l'oggetto dipinto. Significa dapprima distinguere e solo poi confrontare le immagini che corredano i trattati di danza da quelle che arricchiscono i primi giornali illustrati e da quelle, in ultimo, che si presentano come puri capricci pittorici o reminiscenze personali, sognate oppure reinventate (ciò valga ad esempio per la schiera dei discepoli di Watteau).

Nella prima tipologia documentaria effettivamente c'è poco di discutibile. I trattati mostrano, una dopo l'altra, le immagini, che a loro volta sono semplicemente disegnate per chiarire visivamente ciò che la parola legittima: visualizzano il contenuto e fissano la tecnica esecutiva (le cinque posizioni, anche nella variante delle «false posizioni», o come presentarle). In molti di essi la danza è dunque il risultato di una mescolanza tra arte in sé e le buone maniere: una sorta di galateo strutturato sulla commistione tra danza ed eleganza di

⁴¹ Corrado Passi, *Le ballerine dipinte. La danza ante festinazione e l'immagine da concerto dell'arte*, «Artista», n. 3, 2015, pp. 135-154.

portamento e movimento, i balli vi appaiono come linee tratteggiate in uno spazio che non può non essere che quello della sala da ballo aristocratica e solo in seguito del palcoscenico. A partire dai primi anni del Settecento i trattati cominciano a presentarsi divisi in due sezioni: la danza così detta astratta e la danza teatrale. Le differenze con i precedenti modelli non sono percepibili poiché si continuano a disegnare i movimenti del corpo nella loro proiezione in pianta, sul palcoscenico. La rotondità del corpo è sostanzialmente esclusa dalla speculazione. Con una eccezione abbastanza significativa di cui le immagini sono documento, la *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* di Gregorio Lambranzi⁴², pubblicata nel 1716. Qui la danza astratta⁴³ è nominata solamente nelle didascalie a margine dell'immagine. Quest'ultima è frutto visivo di una tripartizione: in alto lo spartito musicale, al centro la descrizione per immagini – anche delle maschere della Commedia dell'Arte in danza –, in basso, appunto, la breve descrizione di ciò che avviene sul palcoscenico. Non appaiono, di contro ai trattati coevi, i tratti esplicativi e geroglifici della stenocoreografia, perché l'intento è in verità quello di rendere visivi un ballerino teatrale, un corpo d'attore che danza con il proprio costume – di conseguenza con gli stili recitativi che quella maschera consegna al corpo che la indossa –, una scena che contiene il suo movimento: un ballerino che ha una funzione teatrale. La volontà dell'autore di non scrivere secondo le regole della coreografia, spiegata come necessità di visualizzare costumi e scena, può rispondere in verità ad altre esigenze. La comprensione di ciò che rende il corpo del ballerino grottesco non risiede solo nell'esecuzione delle false posizioni – di cui la trattatistica accademica fa menzione e ne descrive le posizioni di piedi, corpo e braccia – ma in una gestualità che la notazione non esprime e che invece l'immagine rotonda evoca, tratteggia, oppure fissa in stereotipo gestuale o figurativo.

Questo primato rappresentativo e teatrale che informa sin nella

⁴² Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul* (Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali), Nürnberg, Johann Jakob Wehrh, 1716. Per una rimpatriata sulla danza di Lambranzi si veda Mariavittoria Fara, *Le scansioni iconografiche del maestro di ballo Gregorio Lambranzi, su costruzioni della coreografia teatrale trionfante*, in *L'arte della danza al tempo di Monteverdi*, a cura di Angelo Chiavari, Torino, Istituto per Beni Musicali in Piemonte, 1996, pp. 253-278.

⁴³ Ad esemplificazione dei passi del minuetto, corone e sarabanda che sarebbero "a mal proposito" in una danza burlesca in quanto creati per quelle nobili, si veda Mariavittoria Fara, *Gregorio Lambranzi un «Maestro di ballo de Venezia a Norimberga»*, «Biblioteca Teatralica», n. 7, 1987, p. 69.

struttura il trattato di danza sembra rinvviare al primato nella danza della maschera dell'Arte, se lo si assume come modello da cui si genera, a partire dalla *comédie-ballet* di Molière, la danza teatrale, sino al primato storiografico, vero o falso, del *Pygmalion* di Marie Sallé del 1734. La concomitanza dell'insegnamento stampato di Lambranzi con una serie di novità che prendevano forma tanto nelle fiere parigine quanto nei teatri londinesi diviene invece il segno di un genere che, dalla maschera e dal ricordo della Commedia dell'Arte, si insinua nella tecnica dogmatica della danza apportando nuove tipologie rappresentative. Un carattere internazionale di cui si era fregiato lo stesso autore della *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali* che aveva esercitato la sua attività in Germania, in Francia e in Italia: una esperienza in cui le perfette linee del ballo nobile venivano a volte distrutte dal corpo grottesco della maschera.

Accanto all'esibizione misurata dei passi, si evidenzia dunque anche la necessità di arricchire il ballerino di tratti che non gli erano stati propri: l'espressività, la comicità, la possibilità del racconto attraverso l'azione mimata e danzata del corpo. Sarebbe del tutto imprudente svalutare l'esistenza di una forte relazione tra Lambranzi e il mondo delle fiere parigine solo perché la maschera correda il trattato. È certo che proprio la spettacolarità *foraine* aveva portato una pletera di eterogenee abilità del corpo, che, rappresentate simultaneamente seppur senza alcuna relazione logica di contenuto, contribuivano alla definizione di uno spettacolo. Una trama di base era affidata agli amori e alle delusioni dei vecchi personaggi dell'ancien Théâtre Italien, ma era intramezzata da esibizioni che si erano generate nella fiera autonomamente: la danza sulla corda, le esibizioni di saltatori e *voltigeurs*, il ballo⁵⁴. Le immagini della *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali* non sono e non possono essere documento del rapporto tra maschera della Commedia dell'Arte e la danza e gli spettacoli dei teatrini *forains*: incolmabile è la soda distanza geografica, ma non cronologica, che separa il luogo della pubblicazione dai teatrini parigini. Tuttavia i rapporti tra questi due ambiti non vanno indagati secondo la logica della ricerca delle fonti, dei contatti materiali, ma nella prospettiva più ampia dei giochi intertestuali, dell'in-

⁵⁴ Marcello Spasiani, *Gli Italiani alle «Fiere». Quattro studi con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982. Per una retrospettiva accurata sulle logiche spettacolari delle fiere parigine e sulle relazioni di quelle novità con la prima Commedia Italiana si veda Renzo Guarducci, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro fiorentino del primo Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

preferenza tra modelli o *frames* che realizzano diversamente, secondo i condizionamenti del genere a cui appartengono, gli stessi stereotipi immaginativi⁵⁵. In più in questo caso vi è il collante comune della Commedia dell'Arte, ora sotto le mentite spoglie dell'esecuzione danzata ora come recupero *sui generis* dei tratti peculiari del genere, come si era manifestato a Parigi pochi anni prima. Al contempo le sequenze delle illustrazioni che decorano e formano il trattato denunciano il dato saliente dell'insinuazione del racconto, sin dentro le forme della danza: la didascalia a margine spiega l'azione mimica e al contempo i passi migliori per eseguirla⁵⁶.

Non così per la Commedia dell'Arte, al contrario della danza di corda, con gli esempi successivi e folgoranti delle esibizioni di Madame Saqui⁵⁷, in cui il pericolo e l'equilibrio saranno gli elementi con cui costruire e visualizzare un racconto, oppure nella danza vera e propria, che comincia a sviluppare programmi letterari con la presunzione di spiegarli nello spettacolo attraverso il corpo. Come dire che i primi anni del XVIII secolo impostano i paradigmi attraverso cui diverse pratiche spettacolari si avviano verso una riconoscibile forma d'arte autonoma e che anni dopo il romanticismo svelerà al mondo nella loro piena compiutezza. La produzione di immagini si avvia repentinamente alla definizione dei tratti del ballerino e delle sue «novità» artistiche: Marie Sallé⁵⁸ e il corpo espressivo, le invenzioni costumistiche di Anne-Marie de Cupis (La Camargo), soggetto del sogno «alla Watteau» di Nicolas Lancret.

La registrazione della pratica della fiera o dei teatri dei boulevard nella griglia del romantico venne attuata in prima istanza recu-

⁵⁵ Emilio Sala, *L'opera senza testo. Il mito romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 183.

⁵⁶ Si veda Mariastrella Fama, *Giorgio Lambrozzi*, cit., p. 65.

⁵⁷ Paul Giniay, *Memoires d'une danseuse de corde. Marie Saqui (1786-1866)*, Paris, Eugène Fasquelle, 1907.

⁵⁸ Sulle impercettibili differenze che distinguono le pose della danza nobile dalle grottesche si può confrontare, a titolo dimostrativo, il dipinto di Nicolas Lancret di Anne-Marie de Cupis (Camargo) - del mito simile a un dipinto anonimo che ritrae Marie Sallé - con l'incisione di Johann Georg Paschner che illustra la *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali* di Lambranzi (cit. in, II-43). L'uguaglianza della posizione in cui sono rappresentate colte tra la ballerina e la comica dell'incisione non possono non far pensare al mito in cui ad esempio la Sallé era cresciuta e aveva cominciato a praticare la danza: «il figlio di un re del teatro *forain* e nipote di un vecchio Arlecchino, intrò la sua carriera nei teatri della fiera e finì di una prolungata ripetizione all'uso innovatore della paronimia», si veda Susan Leigh Foster, *Co-regality e narrazione*, cit., p. 37.

perando certa fisicità secondo modalità archeologiche, dunque reinventandole in accordo alla trasformata sensibilità: «è noto che il romanticismo si è dedicato a raccogliere insieme le immagini del passato, fino a trasformare la "reminescenza" estetica in un elemento specifico del proprio scenario»¹⁶. Il grottesco del corpo del clown come del ballerino i cui movimenti e le cui evoluzioni rimandavano a quel mondo lontano diverranno simboli di quel recupero archeologico; nel riacquistarlo i romantici lasceranno al caso la possibilità di riconoscere in quei segni i tratti che li accomunano con pratiche cronologicamente distanti. Le immagini che ritraggono i ballerini romantici non recano in sé tracce evidenti di quel riscatto: esse fermano l'attenzione sul raggiungimento della perfezione tecnica. Il *topos* diviene dunque la punta. La ballerina con le ali di farfalla sulle spalle è ritratta in *attitude* poggiata sulla punta di un piede: è il segno dell'altezza e del volo nonché della raggiungibilità del vuoto assoluto a cui anche la letteratura coeva aspirava, ma è anche, in questo caso, ritaglio pittorico e teatrale di un passato non tanto lontano. Tra Maria Taglioni o Fanny Elssler e il mondo dei boulevard e delle fiere c'è di mezzo un vuoto in cui il grottesco aveva permeato sin nel midollo le esibizioni di ballerini notoriamente «nobili». Sin nella strutturazione del cast del corpo di ballo, soprattutto in Italia, vivevano accanto ai ballerini seri, di mezzo carattere e comici i grotteschi, come ritaggio di forme spettacolari da cui in certo senso la danza aveva cominciato a svilupparsi in racconto. Il ballo e i ballerini romantici sono prodotti della polemica Angiolini-Noverre; allievi dei due maestri in un certo senso furono tutti i coreografi della generazione successiva. Nel fissare i caratteri della danza Angiolini aveva richiamato il mondo della fiera e della Commedia dell'Arte per il grottesco che, come negli analoghi teatrali Pulcinella, Pierrot e Scaramuccia, fa salti e balzi fuori metrica e salti pericolosi¹⁷. Un dipinto conservato al museo Carnavalet di Parigi ritrae Vestris in salto, la gamba destra alzata all'indietro, la sinistra che ha appena terminato la fase di slancio. Indossa un costume del tutto particolare: una sorta di calzamaglia a maniche e pantaloni corti, come per enfatizzare i tratti muscolari. C'è del grottesco nell'immagine, evocato nel tratto medesimo del-

¹⁶ Jean Starobinski, *Ritratto dell'arte da salvataggio*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 44.

¹⁷ Giuseppe Angiolini, *Dissertation sur les ballets pastiches des artistes, pour servir de programme au ballet de Sévigné*, Milano, Delle Nogare e Anzani, 1773, pp. C5 D1.

l'autore anonimo del dipinto, che ritrae il ballerino con un intento fortemente caricaturale. Ci sono anche grazia e *souplesse* tanto apprezzate dai francesi: un caso iconografico limite in cui si stagliano nel medesimo artista due tendenze. Una reminiscenza o una fantasia del pittore oppure c'è dell'altro?

Geoffroy, in un articolo che tenta una ricognizione sulle mutazioni della danza, parlava della danza in genere e di Vestris in questo modo:

La danza cominciava a degenerare tra di noi, come spesso succede, nel momento stesso della sua più grande perfezione: si credeva di aver dato fondo a tutto ciò che essa ha di piacevole, ed eravamo ridotti alle sole difficoltà, che avvicinavano troppo quest'arte alle meraviglie popolari degli acrobati e degli equilibristi. Il fine consistere il merito in giochi di destrezza, era sicuramente disonorare e svilire la danza; poiché se non si trattasse che di forza e di difficoltà, Focoso e altri acrobati di questa risma avrebbero il sopravvento su Vestris. Era dunque sconsigliato per un ballerino compromettere e abbandonare ciò che fa la nobiltà della sua arte, per competere in vigoria con la troupe dei Grands Danseurs di Nicolet, che non aveva rivali nei salti e nelle piroette. Vestris padre, successore di Dupré, aveva perfezionato la danza nobile e graziosa; ma Vestris figlio, non avendo per questo genere la stessa attitudine di suo padre, non poteva pretendere di superarlo, o forse anche di uguagliarlo seguendo le tracce. Tentò quindi di sostituire la grazia dei movimenti col vigore del garreno, i begli atteggiamenti con i salti morali, l'eleganza e la nobiltà dei passi con le giravolte e le piroette. Ciò che è strano, straordinario e nuovo colpisce sempre. L'apparenza di un'estrema difficoltà stupisce e soggioga i semplici, e quindi il ballerino che si slancia in aria fece presto dimenticare quello che danzava rasoterra, ma l'altezza a cui Vestris aveva portato la danza abbassava l'arte elevando l'artista. I suoi compagni, sedotti dalla sua fulgida fama, profondevano tutte le loro forze in queste produzioni, più difficili che piacevoli, misurando, col numero delle piroette, la loro distanza da Vestris; ma questa emulazione faceva scendere a livello di saltimbanchi gli adepti di Vestris¹⁸.

L'inafferrabile presenza dell'acrobazia tra le pieghe dell'arte decodificata dai trattati è un tratto critico della pittura e al contempo della critica letteraria o giornalistica. Così quando si dice che anche la danza romantica deve molto della tecnica sviluppata da acrobati e

¹⁸ «Le Journal des Débats», 20 maggio 1804, cit. in Jolix Vance Chapman, *Dance, critics and ballet masters. Paris 1750-1848*, London, Goldsmith's College, 1983, p. 29.

performer da fiera si conferma una verità che le immagini prodotte dal romanticismo a volte celano (semberebbe) volutamente, facendo di un simbolo – la bellezza e la leggerezza della ballerina – un tema cui guardare senza ripercorrere a ritroso le tecniche che hanno contribuito a farne crescere il mito. Vestris e Dupré erano tornati nel mondo delle fiere⁷² addirittura come giudici di un agone istituito tra saltatori di corda, per stimare con quale grado di perfezione eseguissero le danze in equilibrio sulla corda.

A quel mondo particolare della fiera, in fondo, dovevano la propria esistenza e autonomia artistica: la foire, poi il boulevard, poi, al contempo, il teatro inglese e italiano dei primi anni del Settecento avevano avvertito il sogno dell'arte: esistere in sé, sciogliersi dalla funzione di intermezzo. L'immagine di Vestris si svela allora come spregiudicato tentativo pittorico che aspira alla nobilitazione accademica di un'arte di cui lo stesso ballerino sentiva forti le radici nella performance, nel tour de force, nell'esecuzione precisa e vertiginosa delle proprie capacità. Viene ritratto non come ballerino dell'Opéra – non ne ha i tratti e non ne rispetta l'etichetta –, ma come artista compagno di quegli artisti specializzati a non essere specializzati che popolavano le fiere e con i quali aveva collaborato.

Le immagini possono riempire o colmare i vuoti di senso lasciati dalle descrizioni letterarie. Possono confermare, come in questo caso – e accanto alla biografia dell'artista – che alla base della preparazione dell'artista c'è un retaggio di tecniche forattori; possono indurre a credere – relazionate al contesto teatrale francese e inglese contemporaneo – che almeno certe caratteristiche della Commedia dell'Arte francesizzata siano tutto sommato le radici da cui l'arte crescerà. Non è accettabile quindi il mito di una storia della danza senza immagini, perché al contrario sarebbe una storia fatta di resoconti ammirati, di stereotipi pubblicitari, di descrizioni feticistiche o meramente erotiche di un corpo non agile, ma nudo: come dire una storia erotica e aneddotica che racconta l'eleganza con cui la ballerina ha saputo maliziosamente mostrarsi oppure l'elenco leporcelliano degli amori del ballerino. Perché ogni immagine mostra e nasconde qualcosa.

I rapporti fra teatro e arti figurative non si instanziano soltanto di sguardi retrospettivi alla ricerca di mirari sommi, scarti e corrispondenze. Non riguardano cioè soltanto gli storici, riguardano anche gli attori. È stato detto che il grande attore inglese David Garrick fu colui che

⁷² Paul Giusti, *Mémoires d'une danseuse de corde*, cit., pp. 76-78.

portò a perfezione la ritrattistica d'attore, se addirittura non ne fu l'inventore»⁷³. In ogni caso Garrick fu forse il primo grande attore dell'epoca moderna a prender coscienza del valore promozionale dei propri ritratti a stampa, al punto da diffonderli durante uno dei suoi soggiorni parigini. Ma il dato interessante è che il Rossio inglese, di fronte ai suoi ritratti, si trova dinanzi un altro se stesso, filtrato attraverso l'interpretazione degli artisti. Ecco allora che Garrick, in origine modello dei pittori e dei disegnatori, sembra assumere le stampe che lo ritraggono come possibili modelli per la sua pratica scenica.

Maria Chiara Barbieri, *Garrick interpreta Garrick. L'attore in viaggio e i suoi ritratti scenici*

Garrick fu forse sinceramente sorpreso dal benvenuto che gli diede la buona società parigina quando, come prima tappa del Grand Tour che lo portò nelle principali città europee tra il 1763 e il 1765, si fermò per qualche tempo nella capitale francese. La sua precedente visita, poco più di dieci anni prima, probabilmente aveva lasciato il segno più nella sua memoria che in quella di coloro che lo avevano incontrato. Da quanto l'attore stesso riferisce nel diario che tenne durante quel soggiorno, infatti, non sembra che avesse frequentato persone particolarmente in vista⁷⁴, mentre questa volta *snobles & literates*, come li definì in una lettera all'amico George Colman, lo avevano accolto con tutti gli onori, coccolandolo oltre misura. Nella stessa lettera racconta che durante una cena, alla quale era presente anche D'Alembert, Mlle Clairon aveva recitato qualche verso dall'*Athalie* di Racine, e che anche lui aveva offerto una prova del suo talento, esibendosi in diversi pezzi di bravura del suo repertorio, tra cui la scena del *Macbeth* in cui il protagonista ha la visione del pugnale (II, 1). Erano tutti momenti in cui l'attore, solo in scena, contornava i versi, dilatandoli con il suo ricchissimo repertorio mimico-gestuale, che com'è noto costituiva uno dei principali punti di forza della sua recitazione.

Quando, un anno dopo, Garrick tornò a fermarsi a Parigi sulla

⁷³ Cfr. Maria Ines Aliverti, *Presentazione a Ritratto d'attore*, numero monografico di *Quaderni di Teatro*, n. 28, maggio 1983, p. 3.

⁷⁴ In quel primo viaggio a Parigi, l'attore frequentò soprattutto il drammaturgo Charles Gode. Nel diario menziona Lekain, la Dancani e la Clairon, ma solo per brevi visite a teatro. Jylla C. Alexander, *The Diary of David Garrick, being a record of his memorable trip to Paris 1753*, New York, Oxford University Press, 1928.

via del ritorno verso l'Inghilterra, l'accoglienza fu ancora più calorosa. A pochi giorni dal suo arrivo, scrisse al fratello George per farsi mandare al più presto una certa quantità di incisioni, perché «qui mi tormentano chiedendo le mie stampe, o meglio, stampe che mi ritraggono»⁷². La lista delle richieste comprendeva i suoi ritratti in Lear e in Amleto, tratti da dipinti di Benjamin Wilson, l'incisione dalla tela di Johan Zoffany in cui è raffigurato assieme all'attrice Susannah Cibber in una scena di *Venice Preservata* di Thomas Otway, e alcuni ritratti non in ruolo⁷³.

È probabile che il criterio con cui Garrick decise di farsi mandare queste stampe, anziché altre, sia stato diverso per ognuna di esse. Le incisioni che lo raffiguravano in *King Lear* e in *Venice Preservata* erano le più recenti tra quelle che forse prediligeva, mentre il ritratto in Amleto, eseguito dieci anni prima, e che da subito aveva cominciato a godere di grande popolarità, probabilmente era quello che l'attore riteneva tra i più rappresentativi. Inoltre le tre stampe erano state eseguite da James McArdell, molto apprezzato da Garrick, con la raffinata tecnica del mezzocinto, detta anche «maniera nera», che l'incisore aveva contribuito a riportare in auge, e che a fronte di una eccellente resa chiaroscurale permetteva anche contenuti costi di produzione⁷⁴.

Nell'incisione del *King Lear*, il protagonista è raffigurato nella brughiera in compagnia di Edgar (travestito da Mad Tom) e di Kent. L'immagine fa riferimento all'adattamento in uso nei teatri di Nahum Tate, e per questo motivo non è presente il fool, che in quella versione era stato eliminato. Da questa immagine furono tratte altre stampe, che ebbero una diffusione ancora maggiore, nelle quali la figura di Garrick era ritagliata e isolata dal contesto⁷⁵, talvolta accom-

⁷² *The Letters of David Garrick*, a cura di David M. Little, George M. Kahf e Phoebe de K. Wilson, London, Oxford University Press, 1965, lettera n. 345, p. 433.

⁷³ Entrambi i dipinti originali di Wilson sono ora perduti. Il Theatre Museum di Londra conserva una copia dell'incisione del *King Lear*, la Harvard Theatre Collection di Cambridge (USA) una di quelle dell'*Amleto*. La tela di Zoffany che illustra la scena da *Venice Preservata* è conservata presso il National Theatre a Londra, Maughan Collection.

⁷⁴ Approfondisce l'argomento Maria Ines Alvarez in *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., p. 120, nota 54.

⁷⁵ Ad esempio quella derivata da una gravura di Jean Louis Fischer, pubblicata a Londra da Sayer e Smith nel 1769, o quella incisa da Terry del 1779, pubblicata come illustrazione del testo drammatico edito da Hoarson & Co. nel 1779.

pagnata dal verso: «Soffiate venti, e squarciatevi le guance»⁷⁶. Il verso e le battute che seguono sono assolutamente appropriate alla figura e all'atteggiamento dell'attore, mentre invece non corrispondono perfettamente alla situazione cui il quadro di Wilson sembrerebbe alludere, che non dovrebbe essere la prima, bensì la terza scena del terzo atto, sempre nell'adattamento di Tate. Quando Lear pronuncia quel discorso, in scena con lui c'è solo Kent (ovvero, in Shakespeare, il fool), ma in realtà è come se non ci fosse. Lo scambio tra i due, o meglio, gli interventi di Kent, non sono uditi da Lear, trasformando il dialogo in una sorta di soliloquio. Ecco che quindi la figura isolata di Lear assume su di sé un significato che forse non aveva nella tela di Wilson: probabilmente corrispondeva a un altro di quei momenti in cui Garrick eccelleva particolarmente, e che, estrapolati dal contesto teatrale, diventavano gli sketch con i quali l'attore dava prova della sua abilità durante le occasioni conviviali.

Abbiamo visto come a Parigi, proprio durante una cena, si fosse esibito nella scena del pugnale, in *Macbeth*. Thomas Davies, libraio e biografo di Garrick che per circa un decennio fu anche attore nella sua compagnia, ricordando la sua interpretazione nella tragedia, dove lui stesso ricoprì a lungo una parte minore, lo descrive così:

Lo scatto improvviso nel vedere il pugnale in aria, lo sforzo dell'attore per afferrarlo, la delusione, l'impressione che sia stato solo frutto dell'immaginazione, per poi tornare a vederlo, ragionandoci sopra. Queste sono difficoltà che l'intelligenza di Garrick era capace di affrontare e di dominare⁷⁷.

I circa trenta versi che *Macbeth*, rimasto solo sulla scena, pronuncia mentre ha la visione del «coltello della mente», che gli appare per guidarlo verso il compimento del delitto e del suo destino, sicuramente nella recitazione di Garrick dovevano essere espansi il più possibile, dando grande spazio ai gesti, soprattutto delle braccia e delle mani, alla mobilità del volto e all'espressività degli occhi.

Sempre durante il Grand Tour, quando in Italia fu ospite del duca di Parma, si esibì in questa stessa scena, e tornò a farlo quando si fermò nuovamente a Parigi mentre stava tornando in patria. La

⁷⁶ Nahum Tate, *King Lear*, III, 1, v. 1, corrisponde quasi esattamente a Shakespeare, *King Lear*, III, 2, v. 1.

⁷⁷ Thomas Davies, *Dramatic Miscellany: consisting of critical observations on several plays of Shakspeare with a review of his principal characters, and those of several eminent writers, as represented by Mr. Garrick, and other celebrated comedians. With anecdotes of dramatic poets, actors &c.*, Dublin, S. Price, 1784, vol. II, p. 88.

performance di Garrick presso la residenza del duca d'Orleans, a Raincy, è nota soprattutto per la relazione che Frédéric Grimm scrisse e pubblicò in *Correspondance littéraire*, utilizzata poi da Diderot (che peraltro non è da escludere fosse anch'egli a Raincy) sia nelle sue *Observations sur Garrick*, sia nel *Paradoxe*. In quell'occasione Carmontelle eseguì la *gouache* *Le célèbre Garrick tragique et comique*⁵¹, un ritratto nel quale la figura dell'attore viene raddoppiata, e contemporaneamente presentata in un personaggio comico e in uno tragico. Quello comico non è precisamente identificabile (non vi sono sufficienti elementi per accostarlo allo sketch comico descritto da Grimm), mentre quello tragico sembra certamente riferirsi alla scena della visione del pugnale in *Macbeth*.

Ed è ancora questo stesso momento a essere maggiormente ricordato da Helfrich Peter Sturz, il quale, al seguito del re di Danimarca, assistette qualche anno dopo all'ultima esibizione di Garrick in *Macbeth*⁵². Successivamente gli scrisse: «Alcuni tra quelli del seguito, pur non comprendendo una parola della vostra lingua, mimano i vostri gesti e i vostri movimenti. L'impressione esercitata sulla loro mente è stata così grande, che la scena del pugnale è stata ripetuta in pantomima un centinaio di volte [...]»⁵³. Indubbiamente la descrizione migliore di questa scena fu Garrick stesso a offrirla, nel pamphlet *An Essay on Acting*, da lui scritto poco prima di debuttare nel personaggio, nel 1744, principalmente nel tentativo di prevenire le possibili critiche negative che la sua inedita lettura del personaggio, e soprattutto la novità di proporre un testo molto più vicino all'originale di quello che fino ad allora era stato in uso nei teatri, potevano suscitare.

Prima della visione, Macbeth, indotto al delitto dalla sua immensa ambizione e dall'impegno preso con la moglie, è invaso dall'orrore per il delitto che la natura umana genera in lui. La sua mente è sconvolta da idee opposte e confuse, tanto che i suoi sensi vengono meno, e gli presentano davanti agli occhi lo strumento fatale della sua crudeltà, il pugnale: in questo

⁵¹ Conservati a Chertilly, Musée Condé; cit. Maria Ines Alvares, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., pp. 39-64.

⁵² Nel settembre 1769 il re di Danimarca, in viaggio di nozze in Inghilterra e in Francia, pensò che Garrick si esibisse in *Macbeth*. L'orrore lo fece non molto esitante, perché dopo il rito della sua partner di sempre, Hannah Pritchard, aveva detto di non interpretare più la tragedia.

⁵³ *The Private Correspondence of David Garrick, with the most celebrated persons of his time*, a cura di James Boswell, London, s.c., 1811-32, vol. I, p. 375.

orrore visionario egli non dovrebbe dirigere lo sguardo verso un oggetto immaginario, come se esistesse realmente, ma mostrare un movimento scomposto degli occhi, come fa chi si scuote da un brutto sogno ma non è ancora perfettamente sveglio; le mani e le dita non dovrebbero essere immobili ma irrequiete, nel tentativo di scacciare il velo che offusca il suo campo visivo, e che oscura il suo intelletto. Qui dovrebbe esservi confusione, turbamento e angoscia! «Su, fatti affermare!», non deve essere espresso con un unico gesto, ma con vari movimenti in successione, prima con una mano, e poi con l'altra, facendo seguire ai movimenti delle mani quelli dei piedi, come fa un uomo che ansupa, e che afferra l'aria come se avesse consistenza: ciò farebbe gelare il sangue allo spettatore, il quale giungerebbe quasi a sentire l'angoscia provata dall'assassino stesso»⁵⁴.

Di questa scena, che Garrick definì «la più straordinaria dell'intero dramma», egli a quanto pare non pensò di far eseguire un dipinto che la raffigurasse. Non risulta che dalla *gouache* di Carmontelle siano state tratte delle incisioni, come è abbastanza improbabile che essa possa derivare, o ispirarsi, a una immagine preesistente. Eppure esiste almeno un'altra immagine, oltre a quella di Carmontelle. Si tratta di un'incisione pubblicata nell'ottobre 1769 dove l'attore, visto di tre quarti come nella *gouache*, con le gambe molto divaricate e leggermente flesse, protende entrambe le braccia in avanti, la destra elevata all'altezza della testa, la sinistra più vicina al corpo⁵⁵. Anche il volto è rivolto verso l'alto, e ci si immagina che proprio in questo momento possa pronunciare le parole «Su, fatti affermare!».

Non si sa né chi sia l'autore dell'incisione né, tanto meno, quello del disegno o del dipinto dal quale deriva, ma sicuramente è un'immagine che in seguito venne replicata, e forse ebbe anche una qualche diffusione, se fu scelta per decorare uno dei quattro lati di un barattolo per il tè in argento realizzato intorno al 1775⁵⁶. Su un altro lato di questo oggetto, vi è un'altra famosa immagine, che riproduce la figura di Garrick in *Amleto*. Derivata dal già citato dipinto di Benjamin Wilson, o meglio, da una delle innumerevoli incisioni che da esso furono tratte, vedendola accanto a quella dell'attore in *Macbeth* si evidenziano le loro somiglianze. Le quali non sono solo formali,

⁵⁴ David Garrick, *An Essay on Acting, in which will be considered the Moral Behaviour of a Certain fashionable Comedy Actor, and the Consequences of such immorality; as well as various Proceedings. To which will be added, A Short Criticism On His acting Macbeth*, London, W. Bickerton, 1764, pp. 17-18.

⁵⁵ Conservata alla Harvard Theatre Collection di Cambridge (USA).

⁵⁶ Conservato presso la Folger Shakespeare Library a Washington, Bahare Given Collection.

con Garrick in Amleto che, a gambe divaricate, ha il busto leggermente ruotato verso la sua sinistra e le braccia protese in avanti. Osservando le due immagini vicine, ci si rende conto che il momento scelto dai rispettivi artisti presenta delle analogie per ciò che riguarda lo stato interiore del personaggio. Anche Amleto, come Macbeth, è colto in un momento straordinario nel vero senso della parola, quando cioè entra in contatto con il soprannaturale, e ne è terrorizzato. Nel caso di Amleto, raffigurato nel suo primo incontro con lo spettro del padre (I, 4), non si tratta di una visione che appartiene alla sua immaginazione, tanto è vero che prima di lui, e poi anche con lui, lo vedono Orazio e Marcello.

Wilson però isola la sua figura (visibile fino poco sopra le ginocchia) e la colloca in primo piano, con l'intenzione di mostrare l'orrore negli occhi e nei gesti congelati di Amleto come aveva fatto Hogarth nel famoso ritratto dell'attore nel Riccardo III, anche se naturalmente gli esiti espressivi, data la distanza che separa tecnicamente i due pittori, sono molto diversi. E tuttavia credo che il dipinto di Wilson, come dimostra la diffusione delle incisioni, abbia giocato un ruolo più incisivo nel costruire quella che più di altre divenne l'icona di Garrick, e che si costituirà come una sorta di immagine prototipale. Così lo stesso Wilson, per altri ritratti in ruolo, raffigurò l'attore in momenti nei quali i personaggi che interpretava si trovavano in situazioni estreme che prevedevano, o forse permettevano, una espressività forte e dilatata. Nel dipinto in cui nel 1753 lo ritrasse, insieme a George Anne Bellamy, nel *Romeo and Juliet*⁵⁵, non scelse certo la scena del balcone (nella quale era opinione comune che un altro Romeo, il bellissimo Spranger Barry, lo surclassasse), optando invece, probabilmente su indicazione di Garrick stesso, per la famosa scena della tomba. In questa scena, rielaborata da Thomas Otway nel suo adattamento del 1680 intitolato *Caesarius Marius* e mantenuto nella versione della tragedia utilizzata all'epoca nei teatri, la protagonista si risvegliava prima che il suo amato morisse per effetto del veleno assunto quando la credeva morta: il rinnovato strazio dei due amanti prolungava la scena, con sommo piacere del pubblico. Inquadrate all'interno dell'arco d'ingresso alla tomba, Garrick è nella consueta posizione di tre quarti, ben piantato sulle gambe divaricate, con il braccio destro proteso verso l'amata e l'altro abbassato, ma leggermente scostato dal corpo. Un raffronto con il dipinto già menzionato, e sempre di Wilson, del *King Lear*, evidenzia come la figura di

⁵⁵ Conservato al Theatre Museum di Londra.

Garrick sia praticamente identica a quella di Romeo, fatta eccezione ovviamente per il costume.

È possibile capire in quale rapporto si trovassero queste immagini, alcune delle quali continuarono per anni a essere riprodotte diventando le più conosciute e popolari dell'attore, rispetto alla resa interpretativa dei momenti raffigurati? Probabilmente no, ma è possibile, almeno per le interpretazioni che più di altre furono esaminate e commentate dai contemporanei, fare delle ipotesi, anche estremamente frammentarie e parziali. Amleto, per esempio.

Amleto fu il personaggio che più d'ogni altro attraversò la carriera di Garrick, dal debutto a Dublino nel 1742 al ritiro nel 1776. In una lettera indirizzata all'attore dell'agosto 1742, scritta pochi giorni dopo il debutto assoluto nel personaggio, la sua interpretazione riceve una sostanziale approvazione ma contiene anche alcune critiche le quali, come spesso accade, sono più interessanti e circostanziate delle lodi:

Nel primo incontro con lo spettro ho osservato con stupore che è trascorso un tempo considerevole prima che parlasse. Vi prego, signore, di considerare che le parole «Angeli e ministri di grazia difendeteci!» (I, 4) seguono immediatamente la prima sorpresa, come suo effetto immediato. [...] Voi certamente tenete in una strana suspense gli spettatori, molti dei quali suppongo abbiano temuto, come me, che aveste bisogno dell'intervento del suggeritore⁵⁶.

Il momento commentato nella lettera, nel quale Garrick avrebbe fatto una pausa talmente lunga da far maliziosamente ipotizzare che avesse dimenticato la battuta successiva, era considerato tra quelli da cui dipendeva l'approvazione o la censura del pubblico per l'interpretazione complessiva, e al quale, di conseguenza, si legava molto la fama dell'attore che eccelleva nella parte.

Quando, pochi mesi dopo, Garrick affrontò per la prima volta Amleto a Londra, la sua interpretazione fu accolta favorevolmente, come prova il numero delle repliche che seguirono il debutto. Un'altra lettera costituisce una testimonianza interessante delle sue prime interpretazioni e, come quella di Dublino, contiene anche delle valutazioni negative, specie riguardo l'eccessiva veemenza con la quale Garrick avrebbe caratterizzato il personaggio: «Al posto di quella cara, sfortunata creatura la cui felicità il lettore prende a cuore, e alle cui disgrazie egli guarda come fossero le proprie, voi avete esibito

⁵⁶ *The Private Correspondence*, cit., vol. I, p. 12.

una testa calda che prende fuoco con niente, anche quando non vi è ombra di provocazione»³⁷. La fucosità del personaggio, tuttavia, non era un connotato specifico dell'Amleto di Garrick, ma seguiva una linea interpretativa risalente almeno a Thomas Betterton, che viene così descritto in questa stessa scena da Colley Cibber: «[...] incominciava con una pausa di muto sgomento! Poi, alzando lentamente la voce fino a che diventava tremula e solenne, egli rendeva terribile lo spettro sia allo spettatore sia a se stesso!»³⁸. Pare che il terrore infuso nello spettatore (e in se stesso) arrivasse a coinvolgere anche lo spettro, come l'attore che solitamente affiancava il grande attore in quel ruolo, Barton Booth, ebbe a dire non senza una punta di ironia: «Quando recitavo lo spettro con Betterton, invece di essere io a impaurire lui, era lui a terrorizzare me»³⁹. Robert Wilks, che raccolse il testimone da Betterton, secondo Cibber recitava decisamente sopra le righe: «alla prima apparizione dello spirito del padre si mette a sbraitare come quando si deve esprimere collera e furore» anche se, a ogni buon conto, «faceva venire giù il teatro dagli applausi»⁴⁰. Forse Garrick, con l'andare del tempo, andò verso un approfondimento del personaggio che gli fece scegliere per quel particolare momento una soluzione vicina a quella suggerita da Cibber: «In questa bellissima battuta la passione non va mai al di là dello stupore, che lascia [Amleto] quasi senza fiato, o al di là dell'impazienza, tuttavia mitigata dalla riverenza filiale, di indagare sui presunti torti che avrebbero fatto sorgere [il padre] dal suo sepolcro»⁴¹. Arthur Murphy descrisse così l'attore: «Alla prima apparizione dello spettro, mai era stata vista una simile figura di terrore. Egli rimase fisso in un muto stupore, e il pubblico lo vide diventare sempre più pallido. Dopo una pausa di suspense, egli parlò con un tono basso e tremante, ed espresse le domande con la più grande difficoltà»⁴². Samuel Johnson, invece, se si vuol dar credito a un aneddoto riportato dal suo biografo James Boswell, pensava che in questa scena l'attore recitasse in modo tal-

³⁷ *Ist.*, p. 26.

³⁸ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian, with an historical view of the Stage during his own time*, London, 1740. Edizione curata a cura di Robert W. Lence, London, John C. Nimmo, 1889, vol. I, p. 101.

³⁹ Hamilton Spencer, *Shakespeare Improved: The Restoration Version in opera and on the stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 10.

⁴⁰ Colley Cibber, *An Apology*, cit., vol. I, p. 100.

⁴¹ *Ist.*, p. 101.

⁴² Arthur Murphy, *The Life of David Garrick, Esq.*, London, J. Wright, 1801, vol. I, p. 31.

mente caricato da risultare ridicolo. Alla domanda di Boswell, se lui non si sarebbe comportato come Garrick vedendo uno spettro, Johnson aveva risposto: «Spero di no. Se lo facessi, sarei io a spaventare lo spettro»⁴³.

Ma sicuramente la testimonianza più significativa e utile a stabilire un possibile rapporto tra l'immagine di Wilson e l'interpretazione che alla fine della carriera Garrick offriva della scena in esame, è data dai diari e dalle lettere di Georg Christoph Lichtenberg, che durante una visita a Londra nel 1775 vide l'attore recitare nell'Amleto, e in alcune altre parti. Dal raffronto delle due fonti, quella dei diari, scritti con precisione e tempestività forse addirittura al ritorno da teatro, e quella delle lettere, frutto di una rielaborazione successiva dei suoi appunti finalizzata alla divulgazione (furono pubblicate sulla rivista «Deutsches Museum»), è possibile fare una ricostruzione della sua interpretazione, ovvero dell'impressione che ne ebbe lo scienziato, puntuale anche a registrare, sinteticamente ma in modo assai efficace, l'effetto che una scena o un momento della recitazione aveva sugli spettatori. Descrivendo la situazione che si presenta al pubblico all'inizio della scena, nelle lettere scrive:

Amleto appare vestito di nero, l'unico, purtroppo!, in tutta la corte a portare ancora il lutto per il suo povero padre, morto solo due mesi prima. Orazio e Marcello gli sono accanto in uniforme; aspettano lo spettro. Amleto tiene le braccia conserte, alte sul petto, e il cappello calato sugli occhi; è una notte fredda e mezzanotte si approssima, il teatro è immerso nell'oscurità e tutto l'uditorio, alcune migliaia di spettatori, è talmente silenzioso e tutti i visi talmente immobili che sembrano dipinti sulle pareti: nel punto più lontano della sala si potrebbe sentir cadere un ago»⁴⁴.

Nei diari l'attenzione sembra maggiormente rivolta alla descrizione dello stato d'animo del personaggio, ma contiene anche alcuni significativi dettagli sulla messinscena:

È molto toccante vedere il giovane Amleto, nella fredda notte, attendere lo spettro semplicemente perché gli è stato detto che assomiglierebbe al padre morto, del quale è ancora pervaso, mentre si sentono risonare le trombe e i tamburi che accompagnano fino a vera tarda i festeggiamenti del-

⁴³ James Boswell, *Life of Johnson*, I, London, Charles Dilly, 1791, citato da William Argus, *An Appraisal of David Garrick: Based mainly upon Contemporary Sources*, «Quarterly Journal of Speeches», n. 25, 1919, p. 42.

⁴⁴ Adalina Sabat, *Die «Lettere dall'Inghilterra di G. Ch. Lichtenberg, «Teatro e Scienza», n. 8, 1975, p. 53.*

lo zio, l'assassino di suo padre. Egli cammina su e giù, in attesa dello spettro¹⁷.

È interessante il riferimento alla bassa temperatura. Essa veniva probabilmente sottolineata dal comportamento degli attori in scena: il camminare su e giù di Amleto, oltre all'ansia che convoglia, può essere letto anche in questa chiave, e si può immaginare che fosse accompagnato da qualche gesto (delle braccia, magari) a evidenziare la situazione climatica. I suoni festosi provenienti dal palazzo dovevano accentuare, per contrasto, la condizione interiore di Amleto. Poi improvvisamente Amleto si dirige quasi verso il fondo della scena, un po' sulla sinistra e volge le spalle al pubblico. Orazio trasale: «Guardate, Mylord, laggiù, viene», dice, e indica a destra dove lo spettro è già piantato, immobile, prima ancora che ci si sia accorti di lui¹⁸. Dirigendosi verso il fondo del palcoscenico, dando le spalle al pubblico, Garrick faceva in modo che Amleto non vedesse che nel frattempo lo spettro faceva il suo ingresso a destra, e si adoperava per non farlo notare troppo agli spettatori, cercando di attrarre su di sé i loro sguardi: «Lo spettro aveva un ottimo aspetto; il colore dell'armatura era praticamente indistinguibile dal colore della scena. Era già là in piedi, quieto e immobile, prima che io, con gli occhi fissi su Amleto come probabilmente tutti gli altri spettatori, ne notassi la presenza¹⁹. Nella lettera si chiarisce come lo spettro riuscisse a mimetizzarsi con la scena: «Lo spettro era [...] completamente rivestito di una corizza resa di un blu-metallico mediante una veste di broccato; anche del viso non si vide altro che il naso pallido e qualcosa ai lati di esso²⁰. Si può immaginare che la fredda notte nella quale è ambientata la scena fosse caratterizzata da una scenografia dai colori grigio-azzurri, gli stessi utilizzati per la veste che doveva ricoprire l'armatura. Lo spettro diventava in tale modo «trasparente», nella migliore tradizione dei fantasmi. Il momento immediatamente successivo è quello in cui Amleto si volta di scatto, e nella descrizione di Lichtenberg si ritrova il dipinto di Wilson. Alle parole di Orazio, che lo avverte della presenza dello spettro,

¹⁷ R.B. Simon, *Further Evidence of David Garrick's Portrayal of Hamlet from the Diary of Georg Christoph Lichtenberg*, «Theatre Notebook», vol. 50, n. 1, 1996, p. 9.

¹⁸ Adeline Fisher, *Due lettere dall'Inghilterra*, cit., p. 33.

¹⁹ R.B. Simon, *Further Evidence*, cit., p. 8.

²⁰ R.B. Simon, *Further Evidence dell'Inghilterra*, cit., p. 55.

Garrick [...] si volta di scatto e nello stesso momento balza indietro, piegando le ginocchia, di due o tre passi; il cappello cade a terra, le braccia, soprattutto il sinistro, sono quasi tutte tese, la mano all'altezza del capo, il braccio sinistro più flessa e la mano destra più in basso, le dita sono distanziate e la bocca aperta; rimane così, pietrificato, nell'atto di fare un passo, grande ma non esagerato, sostenuto dagli amici che sono abituati all'apparizione e che temevano sarebbe caduto; il suo aspetto esprimeva un tale orrore che io, ancor prima che cominciasse a parlare, mi sentii ripetutamente assalito dal raccapriccio. L'immobilità quasi terrificante del pubblico, che precedeva questa entrata in scena e faceva sì che non ci si sentisse punto sicuri, contribuì probabilmente non poco a questa atmosfera²¹.

L'immobilità del pubblico contribuisce a creare l'atmosfera di terrore: descrizione straordinaria di come Garrick in questa scena riuscisse a innescare una sorta di reazione a catena che portava il terrore ad autoalimentarsi. Nel *tableau vivant* che l'attore presentava in questo momento della tragedia, vennero riconosciuti indiscutibili prestiti dall'arte figurativa e dalla scultura, che qualcuno condannò come impropri e innaturali:

La natura può essere di grande aiuto per ottenere comportamenti spontanei; le vostre pose, se lo desiderate, possono anche accordarsi alle regole della scultura e della pittura, ma, in quel caso, saranno troppo precise per essere naturali. Lo scatto alla vista dello spettro, nel dramma di *Amleto*, può essere pittoresco, ma è assurdo e grossolano vedere un uomo fiondarsi in una posa così esatta, impossibile da mantenere senza l'aiuto di due sostegni. In una simile occasione, una persona dovrebbe compiere azioni il meno premeditate possibile, e tuttavia da tempo immemorabile tutti sobbalzano alla vista dello spettro²².

L'accento al fatto che da sempre gli attori sobbalzavano alla vista dello spettro è una conferma che veniva riconosciuta come una pratica scenica più che consolidata, non come una trovata (gradita o meno dal pubblico) di Garrick. Dopo qualche anno Johan Zoffany realizzò una tela nella quale l'attore è munito dei due sostegni dei quali l'anonimo ora citato aveva lamentato polemicamente la man-

²¹ *Ibidem*.

²² *The Theatrical Enquirer: An Enquiry into the Merits and Demerits of the Present English Performers in General, the Substance of Theatrical Characters, Public, Private, the Conduct of the Managers, advice to Young Actors, Some Slight Remarks on Late Productions; with a Short Consideration on «Dough»*, London, J. Doughty, 1757, pp. 81-86.

canza²⁰. La posa è sempre quella del dipinto di Wilson, ma qui la figura è visibile per intero. L'impianto compositivo è diverso, per la presenza degli altri personaggi in scena (lo spertro, Orazio e Marcello), e per l'ambientazione, connotata in termini più realistici. L'immagine non possiede però la forza del dipinto di Wilson: la presenza degli altri personaggi giustifica il terrore espresso da Garrick, ma nel distogliere l'attenzione esclusiva dalla sua figura, gli toglie pregnanza, mentre il tipo di ambientazione anziché avvicinare l'immagine al possibile referente spettacolare ottiene l'effetto di allontanarla. Non risulta che siano mai state tratte delle incisioni da questo dipinto (nemmeno, come a volte accadeva, solo di alcuni particolari), e ciò potrebbe forse indicare che l'opera non fu giudicata un buon veicolo di divulgazione dell'immagine dell'attore²¹.

Nella descrizione di Lichtenberg (e nei dipinti) si avverte anche un riferimento ai canoni stabiliti dalle teorie sulle passioni che circolavano all'epoca. È difficile stabilire, ma certo non da scartare del tutto, che con il passare del tempo la resa interpretativa di questo momento da parte di Garrick fosse diventata, in un certo senso, autoreferenziale, ossia fosse influenzata, consciamente o meno, dalla sua immagine stabilizzata dalle incisioni. È possibile che l'attore, come in un gioco di specchi, cercasse di assomigliare a se stesso, e aderendo ai ritratti che lo raffiguravano fornisse una duplice certificazione di autenticità, della sua interpretazione e dell'immagine.

4. L'illustrazione teatrale

Tra le varie tipologie dei documenti iconografici sullo spettacolo, le illustrazioni teatrali, a prima vista, sembrerebbero essere le meno problematiche, trattandosi di immagini che illustrano un testo, appunto. Ma non è così, poiché queste immagini sono

sosepe fra due divergenti tendenze: quella di raffigurare gli eventi e i personaggi di un dramma come se fossero eventi e personaggi della realtà, o della fantasia, in modi cioè non dettati da quanto avviene nelle illustrazioni di testi narrativi o, comunque, letterari; e quella di concepirla invece come gli attori

²⁰ Conservata presso la Folger Shakespeare Library a Washington.

²¹ Riconosciamo a sua misura in d'Arcozzone Tiberini dell'interprete di Antonio, i cui tratti somatici sono piuttosto diversi da quelli ampiamente documentati di Garrick, e più vicini a quelli di un altro attore, William Powell. È sotto qualche dubbio anche sulla presenza del quadro.

*e le azioni di un dramma, che è stato, o potrebbe essere rappresentato sulle scene di un teatro – insomma, attraverso il filtro, per così dire, di un teatro ricordato, o di un teatro immaginario*²².

La nota di Molinari, infatti, introduce esaurientemente la complessità e l'articolazione del problema. Per entrambe le tendenze si pone innanzitutto la questione del cosa viene raffigurato: un preciso momento del dramma o un momento altrettanto preciso dello spettacolo? Una sintesi del testo o dello spettacolo? Oppure momenti diversi del dramma o dello spettacolo?

E ovviamente, qualora l'illustrazione rechi tracce evidenti di una situazione scenica occorrerà determinare se l'immagine si riferisca a un evento effettivamente realizzato, oppure se prefiguri, quasi sorta di «manifesto» visivo, l'idea di un teatro possibile.

Ma l'illustrazione teatrale suscita anche altre domande. «Quando un'immagine (o una serie di immagini) è unita a un testo drammatico pubblicato (rappresentato o no), quale livello del testo l'immagine rende visibile? Essa si riferisce o no a una "teatralità"? E in che modo?»²³. Le modalità di raffigurazione di un soggetto introducono, secondo Martine De Rougemont, un'ampia serie di possibilità rappresentative, dovendo infatti distinguere tra rappresentazione «teatrale», «drammatica», «narrativa», «didattica», «iconologica», «decorativa»²⁴. Della necessità di questa griglia interpretativa, che a prima vista sembra estremamente rigida, ci si rende perfettamente conto non solo in presenza di soggetti figurativi che illustrano direttamente la situazione del dramma o ripropongono frammenti o immagini sintetiche delle dinamiche dell'azione scenica, ma anche di fronte a immagini destinate a illustrare opere appartenenti ai diversi generi drammatici, i quali sembrerebbero addirittura influenzare la struttura compositiva delle figurazioni²⁵.

Si è parlato fin qui dell'illustrazione libraria. Il concetto tuttavia apre a un altro tipo di monumenti figurativi che, pur non essendo materialmente a corredo di un testo drammatico, quel dramma, o un momento di esso, illustrano. È il caso del noto dipinto La tempesta di

²² Cesare Molinari, *Un teatro immaginario per Goldoni*, Introduzione a Carlo Goldoni. *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1995, p. XIII.

²³ Martine De Rougemont, *Le théâtres de l'écrit: à la recherche d'un théâtre sur l'illustration théâtrale*, cit. p. 121.

²⁴ Cit. loc. cit. pp. 122-123.

²⁵ Cit. loc. cit. pp. 127-137.

William Hogarth, che si riferisce alla seconda scena del primo atto dell'omonima commedia shakespeariana. Ferdinando è appena giunto sull'isola dopo il naufragio e si inchina dinanzi a Miranda, alla presenza di Prospero e Calibano, mentre Ariel, in veste di amoroso, osserva la scena da uno sperone di roccia. Il quadro ripropone esattamente la situazione del testo, con un'unica licenza costituita dalla presenza di Ariel reinterpretato come motivo allegorico; ma questa immagine assume un rilievo ancora più forte in rapporto all'opera shakespeariana se pensiamo che La tempesta fu un testo poco rappresentato sui palcoscenici della Restaurazione, mentre andava per la maggiore in una versione in musica, The Tempest, or the Incharmed Island, elaborata da Shadwell e partita dall'omonimo adattamento di Dryden e Davenant del 1667.

Già da queste brevi considerazioni, ciò che sembrava essere una tipologia documentaria apparentemente compatta e omogenea si configura invece come un'entità tentacolare, che comporta, in rapporto ai molteplici sottotipi di cui si compone, anche prospettive di approccio diversificate.

Cesare Molinari, *Forme e tipologie dell'illustrazione teatrale*

Cominceremo dal più recente degli esempi che intendo proporre: la grande edizione delle opere di Shakespeare, curata da Richard Grant White e Richard H. Horne per la London Printing and Publishing Company (s.d., ma 1864) con silografie di Kenny Meadows.

Anzitutto è ovvio che, se queste illustrazioni potessero considerarsi in qualche modo influenzate da una pratica scenica, dovrebbe trattarsi di una pratica scenica ottocentesca, e non certo elisabettiana. Però queste illustrazioni non soltanto propongono continui cambiamenti di ambientazione (ciò che potrebbe anche considerarsi autorizzato dalla pratica scenica ottocentesca), ma spesso succede anche che dell'ambiente in cui si svolge l'azione vengano tracciati solo i contorni o alcune linee principali. Di conseguenza il décor è spesso sacrificato e i personaggi si accampano in uno spazio vuoto. Il taglio dell'inquadratura è estremamente vario, primi o primissimi piani alternandosi con scene d'insieme. Del resto non sono infrequenti immagini che si riferiscono a scene narrate, come Amleto sulle spalle di Yorick, o addirittura del tutto immaginate, come Yorick che tiene bronco con le sue buffonate in un'osteria. Tutto ciò sembra significare che nessun rapporto può essere istituito con un qualsiasi teatro at-

tuale. Però i volumi contengono anche un'altra serie di illustrazioni, quelle fuori testo, incise su metallo, molte delle quali sono *portraits of eminent artists*, di attori shakespeariani cioè, contemporanei all'impresa editoriale, o di poco anteriori. Ma proprio questi ritratti permettono di verificare *in re* quale potesse essere la distanza tra la fantasia grafica e una pratica scenica attuale, ovviamente tardo-ottocentesca, dove perfino i costumi, che almeno da Charles Kean in poi erano considerati rigorosamente storici, sono invece, nei personaggi femminili, influenzati in modo determinate dalla moda vittoriana. Così, la presenza dei ritratti di attori, mentre istituisce un rapporto fra il testo e la scena ottocentesca, finisce per negarla, quasi volendo dimostrare quanto la fantasia del lettore possa andare al di là dell'immagine basale, e comunque immobile e riduttiva, che il teatro può offrire.

Si confrontino queste illustrazioni con quelle dell'edizione delle opere di Racine del 1678, e delle opere di Molière (1674, 1681), nelle quali, sebbene il formato sia determinato da quello del volume, l'inquadratura rimane fissa, secondo lo schema classico dell'illustrazione pre-ottocentesca. Nelle illustrazioni raciniane l'impianto iconografico sembra determinato molto più dalla contemporanea tradizione della pittura neoclassica, che non da una reminiscenza scenica, anche se indiretta. Talché queste illustrazioni assumono una sorta di valore negativo, mostrando quanto il gesto teatrale fosse diverso da quello della tradizione figurativa – e questo paradossalmente proprio perché, in sé, esso appare teatralmente credibile. Si osservi infatti quale appare il gesto degli interpreti francesi delle tragedie raciniane in due serie di documenti grafici indiscutibilmente diretti, anche se di parecchio posteriori: gli acquarelli che raffigurano gli attori della Comédie Française ai tempi di Voltaire. Dove il gesto appare sempre non solo amplificato, ma anche rigido, come se ogni volta il braccio disteso dovesse compiere un intero arco di cerchio prima di arrestarsi nella posa determinata. Nelle illustrazioni invece il movimento implicito, sottolineato dalle mobili linee del drappeggio, è fluido e morbido e i personaggi sembrano quasi coinvolti nello scorrere di un continuo, delicato balletto. E allora, per quanto complicato possa sembrare il gioco dialettico, le incisioni che illustrano le due edizioni delle opere di Molière acquistano a loro volta un rilevante significato documentario sotto il profilo coreografico e gestuale, poiché offrono una sorta di versione comica del gesto tragico raffigurato dagli acquarelli della Comédie Française.

Ma il monumento illustrativo di maggior peso è, se posso dire,

anche di maggior fascino, è anche il primo in ordine di tempo fra le edizioni a stampa illustrate di un corpus drammaturgico. Mi riferisco, come è ovvio, al *Terenzio* lionesese del 1493 e alle edizioni veneziane che ne dipendono. Il monumento è troppo noto perché sia necessario rifarne qui la storia, anche solo per accenni. Solo due punti da ricordare, e cioè che, da un lato, non esiste nessun documento esterno che permetta di istituire una relazione diretta con un qualsivoglia teatro storicamente ed effettivamente realizzato. Ma nemmeno, bisogna aggiungere, c'è alcun motivo che impedisca di istituire tale relazione. Tuttavia, come prudenza impone, accettiamo l'autorevole definizione che a suo tempo è stata data di queste sei serie di vignette, alle quali basterebbe aggiungere le relative battute per ottenere delle vere e proprie storie a fumetti: *Théâtre dans un fauteuil*, che significa non già teatro da leggere in poltrona, ma teatro da guardare seduti in poltrona, che però non è poltrona di teatro. Questo per il lettore quattrocentesco, per il quale poi, in fin dei conti, che le vignette riproducessero o meno un evento teatrale realmente avvenuto poteva avere anche un interesse soltanto relativo. Per lo storico è diverso: allo storico importa determinare ciò che realmente è stato — *was eigentlich geschehen*. Ma anche queste silografie sono un avvenimento, ben reale e concreto; e un avvenimento teatrale, perché sono originate da una precisa concezione di teatro, determinata scenograficamente, coreograficamente e mimicamente. E se non riflettono uno spettacolo, ebbene, come diceva Oscar Wilde, avrebbero dovuto. Perciò esse entrano a buon diritto nella storia del teatro, costituendo quasi una nuova categoria di documenti: quelli che non testimoniano né in maniera diretta né in maniera indiretta di un concreto evento spettacolare o di una generica prassi scenica; ma documentano la concezione di un teatro possibile. Allo stesso titolo, ma nel nostro caso direi a più forte ragione, non si potrebbe negare alle immagini della città ideale di entrare nella storia dell'urbanistica.

Esistono però altri due tipi di illustrazioni, nei quali il rapporto tra il monumento iconografico e la prassi scenica si pone in modo più esplicito e diretto: le stampe che accompagnano le relazioni che descrivono le feste cortigiane dal Cinque al Settecento, e quelle che illustrano le opere di trattatistica teatrale.

Sulle prime sembrerebbe esserci assai poco da dire: esse vengono realizzate con l'esplicito intento di testimoniare e di documentare un avvenimento che, per la sua importanza e il suo costo, almeno pari al suo essere effimero, merita di essere sottratto all'oblio. L'incisione conferma e chiarisce (*illustra*, appunto) la descrizione letteraria, e

d'altra parte svolge la funzione, ai nostri occhi propria della fotografia, di memoria obiettiva, atta non solo a perpetuare nel tempo, ma anche a diffondere nello spazio il ricordo dell'evento. Ma proprio come le fotografie, anche queste incisioni vanno sottoposte al vaglio critico, e non solo per quel che riguarda la specificità della tecnica o del punto di vista, ma anche perché spesso esse non riproducono un momento dell'evento reale, ma soltanto il suo progetto: la loro esecuzione, infatti, il più delle volte precede l'evento stesso: si dà così il caso che esse siano sufficientemente affidabili per quanto riguarda le scenografie, assai meno per la coreografia.

Alle illustrazioni della trattatistica abbiamo già avuto modo di accennare, considerandole modelli che possono fondare la acquisizione con valore documentario di altri monumenti. Teoricamente infatti esse possono venir assimilate piuttosto alle illustrazioni dei romanzi e delle memorie da un lato, e dall'altro a quelle dei trattati scientifici o tecnico-pratici — e quindi possono tendere, più che a rappresentare un fenomeno realmente successo, a presentare appunto dei modelli, in qualche misura astratti ed essenziali. Ma non è sempre così, giacché un singolo fenomeno (e quindi il suo documento o preteso tale) viene talvolta proposto come modello. È il caso dei due grandi trattati di recitazione pubblicati tra le fine del Sette e i primi decenni dell'Ottocento: le *Ideen zur eine Musik* di J.J. Engel (1785-86), e le *Lezioni di declamazione* di Antonio Morrocchesi (1832).

Il primo è opera di un teorico che, nella parte positiva, assume come modello i modi dell'attore lessinghiano Konrad Ekhof, senza però trascurare altri attori, soprattutto quando intende proporre esempi negativi, di modi cioè a suo parere da evitare. L'illustrazione accompagna spesso una descrizione, anche precisa e dettagliata, talché il gesto fissato nel suo momento culminante può venir seguito nel suo sviluppo diegetico.

Morrocchesi è invece un attore lui stesso, ma soprattutto un professore, e il suo trattato si presenta, più che come opera teorica, come strumento della didattica. Morrocchesi propone se stesso, cioè il suo modo di recitare, come modello esemplare, e questo modello affida esclusivamente alle immagini, presentate praticamente senza commento, la parte verbale essendo dedicata alle classificazioni teoriche o alla normativa di carattere generale. Quelle ritratte nelle incisioni non possono quindi apparire altrimenti che come *pose*. Ma una serie di quindici illustrazioni, tutte relative allo stesso episodio (il racconto che Oreste fa della propria morte supposta nella tragedia di

Alfieri), chiarisce poi come la *poss* fosse lo stilema dominante del recitare di Morrocchesi: l'attore passa da una posa all'altra, senza che il movimento implicito da questo trascorrere abbia un senso più che strumentale.

Le illustrazioni dei due trattati sono dunque qualcosa di più che modelli per un teatro possibile: sono anche documenti, e documenti nei limiti dell'umano certi, di un teatro storicamente reale. Di questo teatro storicamente reale essi illustrano certamente solo degli istanti, né potrebbe essere diversamente. Tuttavia, come si è visto, la combinazione con la descrizione verbale in Engel, il particolare modulo di recitazione in Morrocchesi, e lo stesso confronto tra due stili così diversi rendono possibile ricostruire l'azione mimico-gestuale con inedita esattezza.

Alle tipologie di illustrazioni teatrali presentate da Molinari si aggiunge un'altra categoria che è stata oggetto di studi recenti, le aucus spagnole, immagini a stampa prodotte con evidenti scopi propagandistici. Esse nascono come oggetti autonomi non contenuti all'interno di testi drammatici e nemmeno destinati a illustrare in termini sintetici o complessivi temi ed episodi della drammaturgia: queste stampe popolari, che generalmente presentano attraverso numerose immagini gli intrecci delle pièce maggiormente in voga nei decenni centrali dell'Ottocento, recano spesso traccia, nelle singole vignette, di allestimenti scenici di particolare successo, contribuendo così alla diffusione e all'affermazione di generi drammatici e forme spettacolari.

Diego Visone, *Teatro a fumetti: le aucus spagnole del XIX secolo*

Le *aucas* sono stampe popolari di origine catalana, apparse già nel Seicento e costituite da vignette, e che nel corso del secolo XIX si svilupparono in una dimensione spiccatamente narrativa¹⁹. Esse sono quasi dei fumetti, che attraverso le immagini, ma senza nuvoletta, raccontano una storia. Ogni foglio, mediamente di 27 x 40 centimetri, contiene quarantotto vignette suddivise in otto file di sei: ogni

¹⁹ Sulle *aucas* si vedano *Aléuya*, a cura di Josepà Diaz, *Uroba*, TF, Meda y Diedo, 2000; Joan Amades, J. Colomer, P. Vila, *Imatges popular catalana. Les aucas*, Barcellona, Editorial Olibis, 1931, 2 voll.; Agustí Duran-Sanpere, *Storie popolari spagnole*, Milano, Einaudi, 1977; Rafael Gayano Lluch, *Avistatges valencians. El rindio folklòric*, València, Biblioteca Valenciana de Documentació Històrica, 1942.

vignetta è corredata una didascalia (un distico a rima baciata, una terzina a rima alternata, raramente una quartina) che ne spiega il contenuto. Nella produzione complessiva di queste figurazioni, i soggetti teatrali hanno sempre avuto un rilievo quantitativamente marginale: per questo gli studiosi, per lo più storici delle tradizioni popolari, salvo rarissime eccezioni, li hanno affrontati solo sporadicamente. L'*auca* teatrale ebbe comunque un certo successo dalla fine degli anni Quaranta fino alla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento: un testo teatrale o la messinscena di uno spettacolo di successo poteva essere illustrato e diffuso principalmente a scopo pubblicitario. Tale strategia non era propria del teatro di prosa: lo stesso poteva accadere, ad esempio, per pubblicizzare l'impresa di un torero o l'arrivo di un circo in città.

In questo periodo, tuttavia, lo sviluppo dell'*auca* teatrale si articola in varie fasi, ognuna delle quali contrassegnata da specificità tecniche, coesotutistiche e funzionali. Dal punto di vista tecnico si passa dalla xilografia (incisione di testa, in uso regolarmente fino alla fine degli anni Sessanta) alla fotoincisione, senza tuttavia migliorare la qualità della stampa, sempre caratterizzata da un tratto sommario, a causa di incisori mediocri e di stampatori attenti a contenere le spese, mentre sotto il profilo contenutistico, i temi illustrati dalle *aucas* teatrali, fino al 1867, seguivano due filoni: uno di carattere romantico e uno moralistico. Le stampe di soggetto teatrale romantico (come per esempio *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez) si collocano cronologicamente tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, ossia in un arco temporale in cui il romanticismo stava ormai esaurendosi. Invece, con l'affermazione negli anni Sessanta di una drammaturgia intrisa di morale cattolica, nata in risposta all'ascesa della nuova borghesia senza scrupoli, le *aucas* diffondono intrecci teatrali simili, ad esempio, a *El tanto por ciento* di Adelardo López de Ayala. Successivamente, con l'affermarsi dell'operetta alla Offenbach intorno alla metà degli anni Sessanta, a opera dell'attore e impresario Francisco Arderitús, e della zarzuela, i soggetti illustrati, dal 1867 fino alla metà degli anni Ottanta, sono in prevalenza quelli tratti dai libretti dell'opera musicale spagnola, come *Los novias de Teruel* di Juan Emilio Arrieta (1867) e *De la terra al sol* di Nicolau Mament (1879). Se le stampe relative a drammi romantici e borghesi si limitano a illustrare i testi – pur con possibili influenze, anche indirette, di carattere spettacolare, quali il costume e la gestica dei personaggi – quelle relative agli spettacoli in musica si richiamano esplicitamente a un preciso allestimento teatrale, raffigurando talvolta un

palcoscenico e prendendo sempre a modello i figurini o i costumi, i bozzetti o le scenografie e le coreografie.

Dal punto di vista funzionale, infine, le *ascas* delle commedie moralistiche, attraverso le immagini, si fanno in qualche modo veicolo dei moniti e degli intenti psicagogici di questo tipo di drammaturgia. Negli anni Settanta, invece, la diffusione delle *ascas* seguiva di pari passo il crescente successo della spettacolarità delle opere musicali spagnole, in qualche caso anticipando, con una chiara funzione pubblicitaria, la voga delle zarzuela.

I principali editori di *ascas* teatrali furono Marés e Minuesa¹¹⁸ di Madrid. Successori Bosch e Clará di Barcellona¹¹⁹. Ma è con una nuova stamperia, la casa Ferrer di Madrid, che, nel 1867, Francisco Arderiús, a capo dei Bufo omonimi, fece produrre le sue prime tre *ascas* con un nuovo stile. Due di esse, *Teatro Bufo. Los infernos de Madrid e Historia sucinta y fiel. Los novios de Teruel*, furono concepite in ventiquattro anziché quarantotto vignette. La riduzione del numero delle vignette, a parità di formato, comportò un loro automatico ingrandimento, permettendo al disegnatore e all'incisore di curare con più precisione i dettagli, specialmente quelli di carattere scenografico e costumistico, al punto che il lettore poteva identificare non solo una trama teatrale, ma addirittura uno spettacolo preciso. Una delle conseguenze di questa novità fu che lo smercio delle stampe teatrali passò dalla distribuzione viaria esercitata dai ciechi, preposti alla vendita ambulante della *literatura de cordel* (estratti di monologhi o noti passaggi di testi letterari)¹²⁰, allo spaccio alle porte

¹¹⁸ Manuel Minuesa, intorno al 1871, rilesò l'attività di Josep Marés e non fece altro che ristampare le *ascas* edite da Marés stesso. Così fece anche la casa Bernardo dal 1896, dopo aver acquistato i diritti di proprietà dal figlio di Minuesa, Joaquín.

¹¹⁹ Sulle stampe cfr. Joan Aranda, J. Colominas, P. Vila, *Imagineria popular catalana. Les ascas*, cit., vol. I, pp. 102-120, 176-181; Jean-François Botrel, *Livro, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ripstein, 1993, pp. 145-176; Jean-François Botrel, *La serie de adelayas María, Minuesa, Hermandad, Adelayas*, cit., pp. 23-43; Felu Elias, *Los arts del dibre a Barcelona (Itinerari del Llibre Català Il·lustrat), 1775-1935*, dattiloscritto inedito, pp. 279-280, Barcellona, Biblioteca de Catalunya, 16.VI.21; Luis Estepa, *La colección madrileña de romances deiego que perteneció a Don Luis Uno y Rio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejo de Educación y Cultura, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1995-1998, pp. 164-166; Pura Peñalozza, *Datos en torno a la iconografía y difusión de la literatura popular en el Madrid del siglo XIX, la imprenta Manuel Minuesa (1816-1886)*, «Anales del Instituto de Estudios Españoles», anno XXI, n. 31, pp. 225-238; J.F. Rabal, *Decomiso biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Editorial Milà, 1951, 3 voll., ad vocem.

¹²⁰ Cfr. Eduardo Vela de Medrano, s.l.a. Esquelas, anno VI, n. 1570, 15 mag.

dei teatri¹²¹. Questo nuovo tipo di *asca* teatrale si diffuse rapidamente anche a Barcellona (attraverso i Bufo Arderiús), dove la maggior parte della produzione riguardò spettacoli musicali catalani messi in scena sotto la direzione artistica e la progettazione scenografica di Francesc Soler i Rovirca.

Fu proprio nella capitale della Catalogna che apparvero due *ascas* sulla zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*¹²², andata in scena nel 1880 al Teatre Principal (la prima fu al Teatro del Príncipe Alfonso di Madrid il 25 agosto 1877), che vide protagonista Arderiús nella parte del Dottore. La messinscena fu concepita a grande spettacolo con diciotto cambi di scena, numerose comparse e balli. Le due stampe consentono una comparazione tra libretto, cronache teatrali, scenografie e foto di posa, rivelando il loro stretto legame con lo spettacolo.

Le due stampe, caratterizzate ognuna da uno stile proprio, sono sostanzialmente sovrapponibili, sia per lo svolgimento dell'azione (fedele alla trama e alle didascalie del testo¹²³), sia per i costumi e per l'uso delle terzine. Dei diciotto cambi di scena, soltanto alcuni di essi – gli stessi – appaiono in entrambe le vignette.

Due cronache del tempo evidenziano i criteri di selezione delle scene. In un articolo apparso in «Lo nunci polítich y literari»¹²⁴ sono elencati alcuni dei luoghi in cui si svolge l'azione scenica: il Cile, dove alcune donne ballano fumando il sigaro; la pianura argentina, dove i protagonisti si imbattono in alcuni soldati capeggiati da un generale; il fondo del mare australiano; l'isola dei maori e un vulcano. Complessivamente la critica è positiva, in particolare nei confronti

gio 1859. L'articolo riguarda la zarzuela *El Valle de Andona* di Joaquín Gamareda del 1852.

¹²¹ Cfr. Joan Aranda, J. Colominas, P. Vila, *Imagineria popular catalana. Les ascas*, cit., vol. II, pp. L-LI; Jacinto Benavente, *Adelayas*, in Jacinto Benavente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963, vol. IX, pp. 872-882, p. 880; Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 418; Felu Elias, *La vida i l'obra de Soler i Rovirca*, Barcelona, M.G., Setx i Bernal Gernans, 1993, p. 64.

¹²² Le *ascas*, edite da Successors Bosch (in stitografia) e Josep Clará (in litografia), si conservano a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya.

¹²³ L'edizione a cui mi riferisco è: Miguel Ramos Carrión, *Los sobrinos del Capitán Grant*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1880 (tranche di Manuel Fernández Caballero).

¹²⁴ Cfr. *Lo Vell de la Font, Teatre*, «Lo nunci polítich y literari», anno IV, Epoca II, n. 7 (febbraio 1880).

dell'interpretazione dell'«inimitabile» Arderiùs, che entusiasma il pubblico facendo «*avari de riuers*». Un plauso particolare fu riservato alla scena del fondo del mare che «*es de molt efectes*».

Anche in un articolo apparso su «La ilustración española y americana» viene fatta menzione delle stesse ambientazioni sceniche citate in «Lo nunci polítich y literari», anche qui con una particolare attenzione alla scena che si svolge sul fondo del mare¹²¹. Anche nelle *avars* furono incise le scene ricordate nei due articoli, quelle che probabilmente ebbero più effetto sugli spettatori, e in particolare la scena marina che indubbiamente suscitò maggiore scalpore, al punto che l'edizione Succesors Bosch le dedicò tre vignette, mentre la Clará quattro.

Inoltre, in due bozzetti scenografici¹²² vi sono corrispondenze tra le vignette concernenti l'episodio del Dottore rapito dal condor (vignetta n. 18 nell'edizione Clará e n. 12 in quella Succesors Bosch) e quelle che riportano il particolare della scala a corda nel fondo del mare (vignetta n. 27 nell'edizione Bosch e nn. 33-36 in quella Clará).

Le due *avars*, sebbene improntate a stili grafici diversi, concordano sulla tipologia dei costumi impiegati nello spettacolo e, anzi, allo spettacolo queste immagini sembrerebbero essere direttamente ispirate, come dimostrerebbe una fotografia di Arderiùs nei panni del Dottore, immortalato nello stesso costume e nello stesso atteggiamento (con una scarpa in mano)¹²³ in cui il personaggio viene raffigurato nella vignetta n. 10 dell'edizione Clará.

La serie delle corrispondenze fin qui evidenziate sembrerebbe dunque certificare l'attendibilità documentaria delle *avars*.

Concepite come tessere di un mosaico più complesso, in generale, le singole vignette acquistano senso solo se collocate nello spazio specifico delle *avars*, che devono essere considerate documenti iconografici unitari riferibili alla «narrazione» di un evento spettacolare e/o di un testo drammatico. Queste immagini, legate da un comune denominatore stilistico e contenutistico, introducono da un lato il concetto di serie elaborato da Cesare Molinari¹²⁴, dall'altro quello di

¹²¹ «La ilustración española y americana», anno XXI, n. 52, 30 agosto 1877, p. 130 (articolo firmato da José Fernández Bozán).

¹²² I bozzetti sono conservati ad Almagro, presso il Museo del Teatro.

¹²³ La fotografia è conservata a Barcellona, presso l'Institut del Teatre.

¹²⁴ Cfr. Cesare Molinari, *Narrazioni about Series in Theatre iconography*, in *European Theatre iconography*, cit., pp. 83-92.

sequenza¹²⁵. E se vero, come ricorda Peter Burke a proposito delle serie iconografiche, che «le immagini realizzate a scopo propagandistico si servono spesso dell'artificio della serie»¹²⁶, non è improbabile che le *avars* abbiano costituito un veicolo privilegiato per la diffusione dell'operetta e della zarzuela. L'*avars* è, dunque, una sequenza dotata di una funzione di carattere propagandistico, immediatamente comunicativa nella sua strutturazione della narrazione per vignette.

5. Il ritratto d'attore

In una collezione privata inglese c'è un quadro di sir Joshua Reynolds, il padre, come è stato chiamato, del ritrattismo moderno. Vi è raffigurata una giovane donna, quasi ancora una ragazza che, seduta di righebo su una sedia, si presenta di fronte all'osservatore, appoggiando un braccio alla spalliera, l'altra mano vicino alla bocca, con il pollice che accarezza le labbra. Il vestito retto-rettoreo pare abbastanza ricco, adornato di un ampio collare di pizzo. Gli occhi guardano nel vuoto: la ragazza sta fantasticando qualcosa, o, forse, il pensiero girauga nel nulla. Non è un ritratto accademico, anche se totalmente disancorato dall'ambiente: il soggetto non è «in pace», ma colto in un atteggiamento privato - l'istantanea del pittore ne ha in qualche modo violato l'intimità, per raccontare la piccola storia di un momento così comune dell'ovino, e non solo di quella delle ragazze. A guardare il quadro non molto si potrebbe dire di più del suo soggetto. Ma in alto a sinistra c'è una scritta: «Mrs. Abington, e la preziosa targhetta specifica: «Mrs. Abington at Mrs. Pove in Love for Love». Si tratta dunque di un'attrice, la celeberrima Frances Abington, crayonnée au théâtre, mentre interpreta un personaggio di Congreve»¹²⁷.

Questo brano di Cesare Molinari tocca un altro dei punti caldi dell'iconografia teatrale. Territorio di indagine apparentemente neutro e innocuo, il ritratto d'attore nasconde in realtà insidie pericolose connesse a un'analisi istintiva ed epidermica. Come ha evidenziato Ines Aliverti¹²⁸, sono almeno due le declinazioni di questa tipologia documentaria: da un lato il «ritratto ideale», dall'altro «l'immagine dell'i-

¹²⁵ Sulle sequenze nell'iconografia teatrale cfr. *Idéon*. Sul concetto di sequenza nelle arti figurative, si veda Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 508.

¹²⁶ Peter Burke, *Testimoni oculari*, Firenze, Carocci, 2002, p. 177.

¹²⁷ Cesare Molinari, *Presentazione a Teatro e arti figurative*, numero monografico di «Quaderni di Teatro», n. 14, maggio 1981, p. 3.

¹²⁸ Maria Lisa Aliverti, *Presentazione a Ritratto d'attore*, cit., pp. 3-7.

stantes. La peculiarità della prima categoria «è quella di porsi in assenza del teatro»¹²¹, strutturandosi infatti l'immagine su registri allegorici e universali:

Il loro carattere metaforico ne rende problematica l'utilizzazione in una combinazione di fonti finalizzate alla ricostruzione storica di una concreta attività teatrale. [...] Eppure questa assenza di teatro non ci esime dall'interrogarci su quanto del teatro può restare in queste immagini: siano figure in piedi, [...] siano volti o primi piani colti in atteggiamenti di particolare intensità espressiva – e che mai un attento spettatore può aver avuto la materiale possibilità di vedere così da vicino – gli attori dei ritratti [...] proprio grazie alla mancanza di mediazioni apparenti col teatro materiale effondono una «preziosa» soluzione: dal ritratto ad altri ritratti, intesi o gallerie immaginarie di ritratti, di comportamenti, di situazioni teatrali.¹²²

Lo stesso si potrebbe dire anche di certi ritratti privati, quelli che raffigurano gli attori in una dimensione domestica e non scenica: come non rimanere suggestionati dal pensoso atteggiamento di Eleonora Duse nel noto dipinto di Gordiniani?

La seconda categoria di ritratti, «l'immagine dell'istante», fissa frammenti di azione scenica, gesti, atteggiamenti, pose ed espressioni della mimica ora sulla carta, ora sulla tela, ora sulla pellicola fotografica. Nata in seno all'estetica settecentesca, essa risponde dall'esigenza di superare la natura effimera del teatro; è ciò che consente all'attore occidentale di sopravvivere¹²³, fermando istanti altrimenti consegnati all'oblio. Ma non sempre è immediatamente possibile ricomporre questi ritratti a una dimensione scenica: come ha mostrato Cesare Molinari, talvolta sono elementi non pittorici o addirittura esterni alla figurazione a certificare la teatralità del dipinto.

Com'è noto, la ritrattistica d'attore si sviluppò pienamente nella Francia e nell'Inghilterra del Settecento¹²⁴, principalmente attorno a quelle icone viventi che furono Mlle Clairon e David Garrick, fino a giungere nell'Ottocento a una vera e propria produzione intensiva di immagini, specialmente a partire dall'avvento della fotografia. Nel secolo XIX, i registri allegorici dei ritratti ideali vengono progressivamente sostituiti da quelli relativi alla dimensione scenica e da quelli

¹²¹ *Ivi*, p. 4.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Sul tema si veda Maria Ines Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, etc.

della dimensione quotidiana, in concomitanza dell'affermazione di fenomeni di divismo in senso assolutamente moderno e del consolidarsi dei processi di industrializzazione dello spettacolo, con contaminazioni tanto interessanti quanto ambigue, come nel caso di Sarah Bernhardt, le cui immagini sono spesso il segno di un'osmosi incessante tra vita scenica e vita privata. Oppure, al polo opposto, in assenza di un'organizzazione teatrale fortemente centralizzata e di una tradizione figurativa paragonabile a quella francese e inglese, si registra il caso dei ritratti privati degli attori italiani del primo Ottocento, timido segnale di un lento tentativo di promozione anche in termini sociali, oltre che immediatamente propagandistici.

Renzo Guardenti, *Il mito figurativo di Sarah Bernhardt*

È [...] fuor di discussione che l'iconografia della Bernhardt pro-vochi nell'osservatore turbamento e vertigine. La gamma dei reperti interessa le molteplici tecniche delle arti visive e obbliga al confronto con temperamenti artistici differenti. Disegni incisioni dipinti fotografie sequenze filmate concorrono alla composizione del macro-documento iconografico¹²⁵ della grande attrice francese, senza tuttavia consentirne una definitiva sedimentazione. È praticamente impossibile delimitare da un punto di vista quantitativo tale produzione di immagini: le sole fotografie realizzate in Francia, Inghilterra e Stati Uniti, limitandoci ai soggetti più noti, assommano a diverse centinaia mentre sfugge in larga misura la percezione del coepos relativo alle tournée in America Latina e nell'Europa dell'Est. Questo fronte necessita ancora di una ricerca sistematica e capillare che solo il tempo potrà portare a una maturazione soddisfacente, mentre per la documentazione non fotografica il repertorio, pur essendo lontano dall'esaurività, si muove però in direzione di un progressivo completamento, portando alla luce numeri limitati di pezzi¹²⁶ che, a

¹²⁵ Sul concetto di macro-documento iconografico si veda Renzo Guardenti, *The iconography of the Commedia dell'Arte: figurative recurrences and the organization of the repertory*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 197-206.

¹²⁶ Si vedano ad esempio i soggetti appartenenti a diverse collezioni private, esposti nella mostra *Sarah Bernhardt ou le divin message* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Galerie Mazarine, 3 ottobre 2000-14 gennaio 2001); cit. *Portrait of Sarah Bernhardt*, sous la direction de Nicole Guibon, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

meno di assolute sorprese, non modificano in termini sostanziali il quadro d'insieme.

Dunque, affrontare l'iconografia della diva significa prendere anzitutto coscienza delle distorsioni prospettive derivanti dall'ampiezza e dalla parziale serialità del repertorio – specie per i ritratti fotografici dell'attrice –, dall'influenza delle tecniche nella realizzazione del monumento, dalla maggiore o minore notorietà dei materiali analizzati nonché dall'aura mitica dell'attrice che si riverbera, amplificandosi, proprio mediante i monumenti figurativi. Ma significa anche prender atto, non senza turbamento, delle immagini di Sarah fissatesi a partire dalla percezione che di lei hanno avuto le varie personalità artistiche, il che inevitabilmente fa velo, non fosse altro dal punto di vista stilistico, a un'analisi oggettiva. Pittori come Georges Clairin, Alphonse Mucha, Jules Bastien-Lepage, Louise Abbéma o Piotr Sokolov, ma anche fotografi come Félix e Paul Nadar, W. e D. Downey, Etienne Carjat, Mélandri, Charles Reutlinger o Napoléon Sarony rimangono inevitabilmente soggiogati dal fascino di un «oggetto artistico»¹¹ che si impone alla loro attenzione, tentandone tuttavia un'autonoma interpretazione sulla base del loro temperamento d'artisti e delle loro peculiarità stilistiche. Si tratta di una vera e propria lotta. Chi vince? L'attrice o il pittore? Il fotografo o la diva?

Due pezzi famosi: *L'enchanteresse dans son entre*¹² di Clairin (Parigi, Musée du Petit Palais) e l'affiche di Mucha per *La Tosca*¹³ di Sardou (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Arts du spectacle).

Nel dipinto di Clairin la divina Sarah è mollemente seduta su un ampio sofà di velluto rosso. Il candore madreperlaceo del lungo abito da sera che fascia il suo corpo esile e flessuoso si staglia contro le tonalità scure che dominano il quadro, facendo emergere la figura dell'attrice. Addossata a un ricco cuscino, una mano in grembo che trattiene con leggerezza un ventaglio di piume, Sarah guarda il pittore con un misto di sfida e di attesa. È uno sguardo felino, magnetico, è lo sguardo della grande ammalatrice che dischiude la bocca vermiglia a un sorriso o a un sospiro di desiderio. Ai suoi piedi un levriero è accucciato a terra, intorito, con l'occhio in allarme.

Mucha, l'affiche per *Tosca*. L'interprete dell'eroina di Sardou è raffigurata in un atteggiamento di maestoso distacco, una mano ap-

¹¹ Cfr. Anne Barnard, *Sarah Bernhardt objet d'art*, in *ivi*, pp. 131-134.

¹² Cfr. *ivi*, p. 101.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 110.

poggiata a un bastone da passeggio, il petto coperto da un enorme mazzo finto, il corpo nascosto dai panneggi di una lunga sciarpa a mantello. Emerge il volto dell'attrice, certo, ma la sua figura sembra dissolversi in elemento decorativo, al pari dei motivi floreali con cui il maestro dell'Art Nouveau ha incominciato il manifesto.

Le due opere testimoniano due esiti opposti della lotta tra pittrice e attrice. Se Clairin non riesce a sfuggire alla vischiosa e avvolgente sensualità della Bernhardt che si propaga anche all'ambiente e agli oggetti raffigurati – l'atmosfera *rombe*, una lussureggiante pianta tropicale, la materica morbidezza dei tessuti del divano e delle trine dei cuscini –, Mucha, al contrario, piega il potere seduttivo della donna al proprio stile, soffocando la volumetria del corpo sotto la messe di fiori e di tessuti: anche il volto affiora dal tappeto della decorazione quasi con piatta bidimensionalità.

Non possiamo prescindere dalla diversa funzione di queste due figurazioni: puro ritratto privato il primo, manifesto teatrale con evidente intento promozionale il secondo. E tuttavia la diversa percezione dell'attrice si riscontra anche in altre due locandine – oggetti artistici originati quindi dalla stessa intenzionalità – realizzate da Clairin e Mucha per altre due pièce di Sardou, *Théodora* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Arts du spectacle)¹⁴ e *Gismonda* (Parigi, Collection Alain Lesieutre): come per l'affiche di *Tosca* (1884), anche per *Gismonda* (1896) Mucha attenua la fisicità della Bernhardt irrigidendola sotto un'ampia stola in un unico blocco statuario, mentre Clairin fa avanzare in primo piano l'imponente figura di Théodora e ne sottolinea lo splendore del volto addirittura abbellendo i tratti somatici dell'interprete, che si stagliano contro una grandiosa cornice architettonica.

Ma vi è anche chi va in direzione assolutamente contraria, stravolgendo la fisionomia dell'attrice e anticipando singolarmente nelle figurazioni i segni impietosi che il tempo avrebbe lasciato in epoche successive sul suo volto. È il caso di Henri Toulouse-Lautrec, che in un disegno dedicato all'interpretazione della Fedra raciniana¹⁵ lascia intravedere quel distacco fisico percepibile nei fotogrammi de *La Voyageuse*, l'ultimo film della Bernhardt¹⁶.

¹⁴ La si veda in Claudia Bell, *Theatergötinnen. Intensive Werbübungen: Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*, Basel Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1994, p. 73.

¹⁵ Cfr. *Portraits de Sarah Bernhardt*, *cit.*, p. 124.

¹⁶ Il fotogramma è pubblicato in William A. Reinhold, *Sarah Bernhardt*, New York, Macmillan, 1973, p. 163.

O ancora, il rapporto attrice e fotografo. Se nelle note immagini di Felix Nadar¹²⁷ che ritraggono Sarah diciottenne ai tempi della formazione al Conservatoire la giovane donna, nonostante una presenza scenica di assoluto rilievo, diventa l'oggetto di una composizione definita dal fotografo mediante la studiata disposizione della posa e dei panneggi, in età più matura, al tempo delle tournée londinesi, il rapporto di forza sembra invertirsi, se è vera la testimonianza di Reynaldo Hahn, che dipinge il vecchio Downey completamente in balia del fascino dell'attrice:

Il vegliardo, un vero e proprio artista, è radioso e manifesta per Sarah la più profonda devozione. [...] Lei si libera del grazioso cappello da viaggio in paglia e si arruffa leggermente i capelli dinanzi allo specchio, con un piccolo gesto a scatti dell'indice. Si ravvia un po' le sopracciglia e, raggiante di giovinezza, va a piazzarsi davanti all'apparecchio. All'inizio posa in una veste di panno bianco, con Jack, il suo nuovo cane, vicino a lei. Poi, dopo diverse pose, tutte scelte da quel repertorio di atteggiamenti che lei stessa ha creato e fissato, si cambia d'abito dietro un paravento [...]. Sarah posa ancora due o tre volte. Noi scendiamo e il vecchio Downey le chiede di scrivere ancora una volta qualcosa sul suo album. Egli le fa omaggio di una sua foto nella parte di Fedra, smaltata e incorniciata. Per ringraziarlo, lei gli prende affettuosamente la testa e gli dice: *darling*¹²⁸.

Prescindendo dalla coloritura dell'aneddoto, colpisce l'assoluta nonchalance della Bernhardt che, al pari di una mannequin professionista dei nostri giorni, arriva dal fotografo, posa, si cambia d'abito, posa di nuovo e se ne va. Ma se Hahn dice il vero, è ancor più interessante il dispiegamento di pose che l'attrice esibisce dinanzi all'obiettivo, attingendo al proprio repertorio personale e riducendo il grande Downey a una funzione meramente tecnica. E sarebbe interessante stabilire l'origine e la natura di questo repertorio: si trattava cioè di un bagaglio di gesti appositamente creato per la scena degli studi fotografici dove interpretava se stessa oppure in parte mutuato dalla pratica del palcoscenico?

[...]

La breve analisi delle opere di Clairin e Mucha ha evidenziato soltanto alcuni problemi di approccio al monumento figurativo. Provia-

¹²⁷ Arthur Cröhl e Robert Finkler, *La diva Sarah. Vita di Sarah Bernhardt*, Milano, Mondadori, 1992, fig. 1.

¹²⁸ Reynaldo Hahn, *La grande Sarah. Souvenir*, Paris, Hachette, 1930, pp. 59-60.

mo ora a soffermarci su alcune considerazioni di carattere generale e contestualmente su alcuni esempi specifici, allo scopo di tracciare un'ipotesi di percorso per lo studio dell'iconografia bernhardtiana.

Uno dei nodi concettuali più forti è costituito dal rapporto di Sarah con la fotografia. La Bernhardt è sicuramente una delle prime attrici a venir fotografata, almeno da un punto di vista intensivo. Dalla quantità di materiale fotografico si percepisce con chiarezza la totale adesione dell'attrice a un medium ancora relativamente giovane, un'adesione sicuramente legata alla serialità della tecnica, capace di reduplicare infinite volte il prodotto artistico con la conseguente ricaduta in termini di diffusione dell'immagine. Per la Bernhardt la fotografia è un mezzo promozionale, mentre per i fotografi che la immortalano la celebrità del soggetto è speranza, se non addirittura garanzia, di un incremento della notorietà e del successo dell'atelier¹²⁹. La tecnica di riproduzione fotografica pone tuttavia dei problemi, specie se, come in questo caso, il soggetto raffigurato è un'attrice, persona quindi che fonda la propria presenza, la propria «visibilità» proprio sull'immagine.

In un saggio recente, Pierre Sorlin sottolinea la differenza tra il ritratto realizzato con le tradizionali tecniche pittoriche e il ritratto fotografico: «immagine sintetica» opposta a «immagine analogica»¹³⁰. Il nuovo tipo di immagine, sebbene si diffonda in tempi rapidissimi, incontra tuttavia una certa resistenza da parte dei soggetti che si pongono dinanzi all'obiettivo. Come ricorda lo stesso Nadar, «l'opinione che ognuno ha delle proprie qualità fisiche è talmente benevola che la prima impressione di ogni modello di fronte alle prove del suo ritratto è, inevitabilmente, di disappunto e di rifiuto»¹³¹. Tale atteggiamento si spiega facilmente, poiché «ogni immagine analogica [...] reca un'informazione, rivela certi tratti ignorati o misconosciuti del suo modello»¹³², creando ciò che possiamo definire come «effetto documentario»¹³³, col risultato di attenuare ogni prospettiva di idealizzazione del soggetto.

¹²⁹ Cf. Chantal Meyer-Passanunzi, *Sarah Bernhardt révélee par la photographie*, in *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, cit., p. 126.

¹³⁰ Pierre Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., pp. X-XII.

¹³¹ Félix Nadar, *Quarant'anni di fotografia*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 89.

¹³² Pierre Sorlin, *I figli di Nadar*, cit., p. 81.

¹³³ Jean-Pierre Esquerrou, *L'effet de famille. La Le film de famille. Unge prosa, svinge public*, a cura di Roger Odin, Paris, Méridien-Kailash, 1995, p. 21.

non era la fotografia bensì il ritratto a omogeneizzare i volti. Esso sottolineava sicuramente i tratti caratteristici di ogni individuo, ma cancellava 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. Utile per mascherare i difetti dell'epidermide, i ticchichi non rettificano né le posizioni incerte né gli imbarazzi, non possono dissimulare né braccia pendule né spalle cascanti. «L'occhio idealizza», diceva Flaubert a Taine: quanto alla foto, fornisce informazioni¹⁴⁵.

La Bernhardt sembra essere perfettamente cosciente di questo rendendosi disponibile a esibire il proprio volto e la propria figura dinanzi a pittori e fotografi: se i primi tendono a idealizzarla¹⁴⁶ – oppure a stravolgerla in termini caricaturali¹⁴⁷ – i secondi, fatta salva la componente artistica che esula dalla pura competenza tecnica, si limitano a registrare sulla lastra, in termini quasi notarili, il sembiante dell'attrice. La fotografia è impietosa e non fa grazie: la sua funzione cosmetica è ridotta all'osso. Sarah Bernhardt lo sa, ma ha dalla sua la sapienza di un ceppo che ha imparato a strutturarsi sulla base di tecniche extraquotidiane. A rigore dovrebbe temere il nuovo medium: lei non è bella – o almeno non risponde ai canoni estetici del secondo Ottocento, anche se poi verrà riconosciuta come modello di femminilità – ma la pratica attorica le ha consentito di mettere a frutto, come testimonia il citato passo di Hahn, una campionatura di gesti, di pose, di atteggiamenti tali da interpretare se stessa, attraverso la mediazione dell'apparecchio fotografico, con la stessa sicurezza e la stessa presenza scenica di quando dà vita in teatro alle eroine della drammaturgia. Questa attitudine alla precisione del gesto e della posa viene testimoniata da Eleonora Duse in una conversazione con Ugo Ojetti alla vigilia della prima parigina della *Città morta* di D'Annunzio: la Bernhardt

è padrona del suo corpo perché prima di tutto è padrona di se stessa. Cento repliche; sempre la medesima in ogni gesto, precisa come un orologio. Nella *Duse aux cavallari* l'ho veduta tre volte. Quando chiede ad Armando che torni dal padre, si siede dietro una tavola sulla quale è uno scrigno e si met-

¹⁴⁵ Pierre Soula, *I figli di Nade*, cit., p. 17.

¹⁴⁶ Si veda ad esempio l'acquarello di Walter Spindler, *Homage to Sarah Bernhardt* (1908, Collezione privata) in *Portraits of Sarah Bernhardt*, cit., p. 113, di chiara ammorosa preaffollata.

¹⁴⁷ È il caso della caricatura di Eugène, *Mademoiselle Sarah Bernhardt (héloïse)* di Fernand (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Arts et spectacles), fot., p. 150.

te a girare nervosa la piccola chiave. In tutte e tre le recite, l'ha girata lo stesso numero di volte: cinque, le ho contate¹⁴⁸.

Un identico rigore compositivo caratterizza le foto realizzate in studio, in particolare quelle che non si riferiscono alla dimensione teatrale, utilizzate dall'attrice come una sorta di zibaldone visivo, al quale attingere, è stato ipotizzato, in una possibile prospettiva scenica¹⁴⁹. Se paragoniamo le fotografie di Sarah Bernhardt a quelle della stessa Duse si percepisce immediatamente una maggiore strutturazione, nel caso dell'artista francese, non solo delle singole pose e dei gesti, ma del complesso dell'assetto corporeo, mentre Eleonora sembra tradire costantemente un imbarazzo o un impaccio¹⁵⁰ di fronte all'obiettivo. Ma soprattutto, al contrario della Duse che generalmente distoglie lo sguardo dal fotografo, la Bernhardt guarda fissa in macchina con una intensità particolare, allo scopo di annullare l'osservatore¹⁵¹.

Nell'affascinante diario dedicato a Sarah Bernhardt, Reynaldo Hahn si sofferma a descrivere l'abbigliamento dell'attrice definendolo «sarahbernhardtesque»¹⁵². L'aggettivo, nelle intenzioni del compositore di origine venezuelana, designa uno stile e una foggia di abiti indossati da Sarah, che compaiono frequentemente nei dipinti e nelle foto che spesso la ritraggono in situazioni private. Il neologismo coniato da Hahn lascia però intravedere felici aperture a considerazioni più ampie. L'aggettivo si trasforma in concetto. Se guardiamo al complesso della parabola artistica ed esistenziale dell'attrice, *sarahbernhardtesque* non è solo una tipologia di abbigliamento: il termine può essere esteso a tutto uno stile di vita, in teatro e fuori, soprattutto, con implicazioni che interessano settori di gusto extrateatrali, un po' come era successo nel Settecento con la Commedia dell'Arte. *Sarahbernhardtesques* sono i comportamenti eccessivi dell'attrice, molti dei quali sedimentatisi nell'iconografia: il leggendario

¹⁴⁸ Citato in Olga Signorini, *Eleonora Duse*, Roma, Garzanti, 1955, p. 181.

¹⁴⁹ Cf. Christal Meyer-Passanunzi, *Sarah Bernhardt révéle par la photographie*, cit., p. 128.

¹⁵⁰ Renzo Guardani, *Immagini divise: Sarah e Eleonora nell'iconografia teatrale*, in *La Duse. Le angosce dell'ultima vita, atti del convegno* (Pisa, Facoltà di Lettere Suavia, 26-28 marzo 2000), Salò, L'Oleandros, 2002, pp. 30-51.

¹⁵¹ Cf. Claudia Ball, «Theatricality and Photography – Iconography: similarities in Nineteenth-Century male portraits: portraits, costumes and spatial situations», in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 349-350.

¹⁵² Reynaldo Hahn, *La grande Sarah*, cit., p. 48.

dario schiavo a Madame Nathalie, anziana *sociétaire* della Comédie-Française¹⁵², il bizzarro riposo nella bara immoalato da Mélandri¹⁵³, la generosa attività infermieristica durante la guerra franco-prussiana, i voli in pallone aerostatico¹⁵⁴, la passione per gli animali esotici, l'attività artistica come scultrice e pittrice¹⁵⁵, l'ostentazione della propria invalidità, dopo l'amputazione della gamba, in mezzo ai soldati al fronte durante la prima guerra mondiale¹⁵⁶ oppure in scena, nella parte di Athalie o di Daniel¹⁵⁷, o ancora *sarahberhardtique* è la nota accosciatura sommozata da un pipistrello imbalsamato¹⁵⁸. Ma il concetto si riverbera anche fuori dal teatro e dalla dimensione personale dell'attrice. Vi è infatti tutta una produzione di oggetti, ancora in gran parte da rintracciare, dedicati alla diffusione del mito della divina Sarah. È il caso di un piccolo busto in bronzo che raffigura emblematicamente la Bernhardt come sfinge¹⁵⁹ (Londra, Collezione Lady Jane Abdy), realizzato dalla stessa attrice, ma anche di una spilla smaltata in oro, diamanti, zaffiri e rubini a opera di Georges Fouquet¹⁶⁰ (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) che ritrae il volto dell'interprete di Mélissinde nella *Princesse Loïstine* di Edmond Rostand. E ancora, ancor più singolare è il caso di un opuscolo pubblicitario che accompagnava le Duke's Cigarettes, prodotte verso la fine del secolo XIX dalla compagnia del tabacco W. Duke Sons & Co., facente parte di una serie intitolata *History of Poor Boys who have become rich and Other Famous People* e comprendente, tra le altre, anche le biografie di Tommaso Salvini, Adelina Patti e Henry Irving. L'*History of Sarah Bernhardt*¹⁶¹ presenta, alla prima e alla

¹⁵² Cf. Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981, p. 54.

¹⁵³ Arthur Gold e Robert Fiedale, *La divina Sarah*, cit., fig. 11. Su questa immagine e in particolare sulle immagini relative alle scene scritte dell'attrice si veda Nicole Ockman, *Sarah Bernhardt: Death and The Icon*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 331-337.

¹⁵⁴ Cf. William Emboden, *Sarah Bernhardt*, cit., p. 42.

¹⁵⁵ Arthur Gold e Robert Fiedale, *La divina Sarah*, cit., fig. 8 e *Portraits of Sarah Bernhardt*, cit., p. 86.

¹⁵⁶ Arthur Gold e Robert Fiedale, *La divina Sarah*, cit., fig. 43.

¹⁵⁷ Cf. William Emboden, *Sarah Bernhardt*, cit., pp. 160 e 163.

¹⁵⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 30-31.

¹⁵⁹ Cf. Claudio Ballo, *Theatergeschichte*, cit., p. 110.

¹⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 85.

¹⁶¹ *History of Sarah Bernhardt*, New York, Knapp & Company, 1888. L'opuscolo, composto da dodici pagine, è riprodotto nel sito della Duke University (Durham, North Carolina, USA) dedicato alla *Emergence of Advertising in America* (http://www.lib.duke.edu/eas/books/00200/D0015/D0015_01_724a1.html).

quarta di copertina, due ritratti dell'attrice, rispettivamente nei panni di Théodora e di Tosca. Questi reperti sono diretta testimonianza della sua fama, che si diffonde, veicolata da cartoline postali, gioielli, opuscoli pubblicitari, ben al di là dei confini della Francia. Anche attraverso questi oggetti si alimenta il culto dell'attrice presso ampie fasce di pubblico, come riferisce, con un misto di compassione e ironia, Reynaldo Hahn a proposito di una fervente ammiratrice della Bernhardt:

Questa ragazza invecchiata, romantica e col viso arrossato dalla coupeuse, gli occhi pallidi, il naso turgido, è una di quelle adoratrici di Sarah come se ne contano a centinaia nel mondo. Essa non vive che per Sarah e attraverso Sarah e ha allestito nel suo soggiorno un altare consacrato a Sarah, ornato con le sue fotografie e oggetti indossati o semplicemente toccati da lei: un paio di guanti, una giarrettiere, qualche violetta finta, una spilla per capelli... E questo altare viene continuamente curato, infiorato, illuminato¹⁶².

Che un'attrice sia un mito vivente e diventi oggetto di culto non sorprende affatto. Lo è invece, in termini assolutamente quantitativi, la diffusione di questo mito presso ampi strati della popolazione di diversi continenti. Sorprendono le migliaia di persone in attesa di danzare al tendone in cui si esibiva la Bernhardt durante le tournée americane, sorprende il concorso di folla assiepata nel Greek Theatre dell'Università di Berkeley durante la rappresentazione di *Fedra*. Quale altra attrice ha potuto esibirsi di fronte a una simile quantità di spettatori in un'epoca ancora abbastanza lontana dal divismo di massa che prenderà l'avvio, e in tutt'altro contesto artistico e produttivo, solo nei primi decenni del Novecento?

Ciò che abbiamo definito come *sarahberhardtique* è un atteggiamento eccessivo ed eccentrico, che si origina dall'attrice e si amplifica nel suo mito, coinvolgendo la massa indistinta degli spettatori e le élite fanatiche – prevalentemente femminili – che, come testimonia Hahn, adorano l'attrice sulla base di una ritualità feticista.

Ma Sarah Bernhardt è anche un modello per le attrici. Una foto di Rudolf Krziwanek ritrae una donna neo più giovanissima appoggiata sui gomiti a un piccolo tavolo rotondo in stile *pompière* decorato con un bouquet di fiori: le mani incominciano un volto dallo sguardo languido, il corpo è fasciato da un aderente abito nero a fiorami. Anche un osservatore esperto di primo acchito può essere tratto in inganno:

¹⁶² Reynaldo Hahn, *La giovane Sarah*, cit., p. 62.

la posa, il gesto, l'abbigliamento sono quelli di Sarah Bernhardt, ma il volto non è quello dell'attrice francese. Si tratta invece di Adele Sandrock, importante attrice tedesca di fine secolo, anche lei interprete di un *Amleto*, portato in tournée in diverse capitali europee. In questa foto, la Sandrock si propone secondo modalità gestuali, corporee, costumistiche assunte dalla Bernhardt in uno scatto di W. e D. Downey all'incirca nello stesso anno (1900)¹⁰⁴. Diverso è ovviamente il risultato: per niente seducente l'attitudine della Sandrock – donna peraltro non particolarmente bella –, assolutamente affascinante, specie per ciò che concerne lo sguardo, la presenza di Sarah Bernhardt. Ciò che conta è sottolineare che anche gli stili compositivi «privati» della Bernhardt vengono assunti da altre attrici, che la ritengono non solo un modello attorico¹⁰⁵, ma addirittura di femminilità.

Lo stile *sarahbernhardtesque*, che si diffonde inarrestabile dal teatro alla vita, ritorna quindi al teatro, definendo una possibile immagine d'attrice, modellata sulle cifre iconiche della Bernhardt. Il cerchio quindi si chiude, rendendo conto della complessità del fenomeno e della necessità di non separare l'immagine della donna da quella dell'artista di teatro. Questa compenetrazione dei due livelli, che comporta da parte della Bernhardt una costante spettacolarizzazione del quotidiano¹⁰⁶, può essere considerata come la cifra caratteristica di tutto il suo percorso artistico. Essa si fonda su una pervicace esibizione di se stessa fin quasi alle soglie del disfaccimento fisico – si pensi all'interpretazione di *Daniel* di Louis Verneuil o alle immagini de *La Voyante*, in cui l'attrice non attenua ma anzi sottolinea quasi grottescamente il degrado del volto – ed è sinteticamente simboleggiata da un fotomontaggio intitolato *Sarah, portrait macabre*¹⁰⁷ (Collezione privata): dal profilo riconoscibile dell'attrice emerge in trasparenza il teschio sottostante, creando un immediato e inquietante parallelismo, come ha ben evidenziato Georges Bata, tra la Bernhardt e Dorian Gray¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Cfr. Cluella Balk, «Theatricality and Photography», cit., figg. 56-57.

¹⁰⁵ Si confrontino ad esempio le immagini della Bernhardt e della Duse nell'interpretazione di *Théodora* nell'omonimo dramma di Victorien Sardou: cfr. *Ici*, figg. 34-35. Nell'influenza artistica esercitata dalla Bernhardt si veda in particolare John Hare, *Sarah Bernhardt's Influence on the Theatrical Life of Montreal*, in *Bernhardt and the theatre of her time*, a cura di Eric Salmon, Westport, Conn., London, Greenwood Press, 1984, pp. 133-145.

¹⁰⁶ Cfr. Rocco Guardanti, *Intervista Duse*, cit., pp. 28-29.

¹⁰⁷ Cfr. Pomarici di Sarah Bernhardt, p. 114.

¹⁰⁸ Cfr. Georges Bata, *Sculptures de l'épouvante*, Paris, Cahiers nationaux des monuments historiques, 1994, p. 18.

Filippo Saccardi, *Gli attori italiani nei ritratti privati del primo Ottocento*

Nell'Italia dell'Ottocento il ritratto incontra presso le classi abbienti una notevole fortuna: affrancatosi dall'essere esclusiva aristocratica entra, quale segno della posizione sociale raggiunta, nelle case della borghesia urbana, ma se la nobiltà vi trasferisce spesso una pompa che ne riassume il gusto eccentrico della mondanità, l'austerità e morigeratezza della classe emergente si traducono in composizioni decisamente più sobrie e misurate. Questa sostanziale semplicità è senz'altro riscontrabile anche nei ritratti privati degli attori italiani che, coprendo oltre l'ottanta per cento della produzione iconografica totale, sono il veicolo pressoché esclusivo per la trasmissione della loro immagine. Se da un lato queste incisioni evidenziano il loro carattere occasionale ed estemporaneo, dall'altro la modalità di rappresentazione degli attori – assimilati di fatto a un qualsiasi rispettabile cittadino – lungi dall'elaborare un codice autonomo specificamente teatrale si adegua a tipologie proprie dell'arte figurativa¹⁰⁹. Sarebbe tuttavia fuorviante ricercare le cause di quest'ultimo punto tenendo unicamente conto dell'aspetto professionale e interpretativo, assumendo, cioè, il luogo comune storiografico secondo il quale la recitazione degli attori dell'Ottocento fu, tanto sotto l'aspetto mimico quanto sotto quello vocale, assai convenzionale, «impersonale e

¹⁰⁹ Occorre però sottolineare che i ritratti incisi presentano una costruzione dell'immagine piuttosto semplice, il soggetto essendo ripreso per lo più in primo piano – staccando la figura sotto le spalle o all'altezza dei gomiti – senza alcun cenno di ambientazione. Diversamente, dunque, dai costumi e dei dipinti, che se da un lato sembrano privilegiare l'impostazione a tre quarti o a figura intera (*Ritratto di Cosimo Mosca Pontani* di Filippo Agicola, *Ritratto di Achille Fossarelli* di Andrea Appiani), dall'altro, in quelli a mezzo busto, arrivano per lo meno a includere le mani della persona (*Ritratto di Carolina Zucchi* di Francesco Hayez, il *Ritratto di signora di Mariano Procopio Molinari* e l'omonimo di Eliseo Salvi). Che il taglio sopra detto sia una proprietà delle incisioni – il cui compito precipuo è dilandare i tratti fisionomici dell'effigie – lo conferma il fatto che è lo stesso riservabile non solo nelle litografie di personaggi legati al mondo dello spettacolo (attori, compositori, drammaturghi), ma pure in quelle di uomini di scienza (Vincenzo Dandolo, Giacomo Savi) e di intellettuali (Luigi Carer, Vincenzo De Castro). Già nel Cinquecento, d'altro parte, senza strumento di facile ed efficace divulgazione era il ritratto a mezzo busto, lo stesso raffinato da Luca Cranach il Vecchio, con l'aiuto della sua bottega, per le riproduzioni in stampa di immagini sia di Lutero e di Melancton, sia dei debuti principi elettori di Sassonia. Cfr. Diane Bodart, *Il ritratto nelle arti europee del Cinquecento*, in *Il Ritratto. Gli artisti e modelli la memoria*, a cura di Gloria Fossi, Firenze, Giunti, 1996, p. 157.

generica», al punto che, «quando recitavano, c'era da confonderli l'uno con l'altro»¹⁶⁵, come ricorda Sergio Tofano a proposito dei figli d'arte.

Per quanto elevato potesse essere il grado di stilizzazione, da solo è insufficiente a chiarire l'assoluta marginalità di un sistema rappresentativo atto a documentare il dato performativo: invero, pure ignorando che attraverso le coeve testimonianze il pubblico dimostra di percepire l'attore come individualità artistica irripetibile, ora esaltandone le singole virtù ora sottolineandone le pecche e le manchevolezze, resta nondimeno il fatto che il mezzo principale per la trasmissione dell'immagine degli attori rimane quella del ritratto privato, anche quando dalla seconda metà del secolo lo «studio dei caratteri» diventa la norma per la resa delle parti al fine di modellare il personaggio in maniera unica e personale. È necessario allora sia delineare il contesto entro cui queste icone furono prodotte, sia approfondire le modalità e le finalità della produzione stessa.

Marginalizzata a inizio secolo dal successo dell'opera in musica, «la prosa si salvò parlando della crisi della famiglia tradizionale di fronte al concenso delle grandi famiglie, che quella crisi appunto proprio allora stavano vivendo»¹⁶⁶; se da una parte la società borghese trova un campo in cui sono proiettate le proprie istanze, dall'altra viene progressivamente a realizzarsi per i comici una compiuta legittimazione della propria funzione sociale e culturale. Ovviamente ciò non riguarda altro che la ristretta cerchia di attori titolari dei primi ruoli e scritturati presso compagnie primarie o, al massimo, secondarie, escludendo la gran parte dei professionisti relegati a battere le più oscure province al fine di garantirsi la sussistenza; ciò premesso, è indubbio che nasca un inedito rapporto osmotico tra classe emergente e comunità degli attori: l'autarchia delle compagnie di giro inizia a sgretolarsi, aprendosi all'innesto di elementi provenienti da quella società civile pronta, da parte sua, ad accogliere figli d'arte emancipatisi dal mestiere dei padri e giovani attrici disposte, attraverso il matrimonio, a lasciare la scena per il focolare domestico.

Significativamente le prime decadi del XIX secolo, se da una parte si distinguono per lo scarso numero di documenti iconografici, dall'altra vedono tra i soggetti più ritratti quegli attori provenienti da

¹⁶⁵ Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana e altri sentiti di teatro*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 74-75.

¹⁶⁶ Claudio Melaloni e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 128.

«civile condizione»¹⁶⁷ quali Giuseppe De Marini, avviato dal padre «agli uffici delle finanze»¹⁶⁸, e Luigi Vestri, figlio di un magistrato fiorentino, che «fu iniziato al Foro, e ammesso poi nel tribunale con rescritto del granduca Ferdinando, come ajuto di suo padre»¹⁶⁹, per poi, abbandonati gli studi di chirurgia presso l'ospedale di Santa Maria Nuova, rischiare con profitto la carriera teatrale: la suggestiva ipotesi che tale particolare forma di ritratto sia stata introdotta dagli artisti di estrazione borghese è tuttavia azzardata, considerando che le attrici – cardine delle compagnie del tempo e di conseguenza soggetti frequenti di queste icone – germogliarono nella loro quasi totalità in seno all'arte¹⁷⁰. Giova piuttosto sottolineare che tali incisioni conoscono due diverse modalità di origine: nella prima sono probabilmente gli incisori (abili e misconosciuti mestieranti che spesso lasciavano l'incombenza della firma, apponendo tutt'al più le proprie iniziali, ma anche calcografi e litografi di buon livello dediti alla produzione di immagini di consumo come paesaggi o monumenti) a promuoverne la realizzazione e quindi la diffusione attraverso la vendita presso la propria bottega, le librerie e il teatro in cui l'attore momentaneamente recitava. Non è tuttavia da escludere il caso che l'attore stesso, se in possesso di mezzi economici tali da consentire un simile investimento, potesse commissionare il proprio ritratto «nudo» – cioè privo di iscrizioni – si da editarlo, a seconda del giro professionale, in luoghi e tempi diversi, come sembrano provare alcune incisioni che differiscono unicamente per la qualità della stampa più o meno buona e per le diverse indicazioni della città e della stagione di permanenza, che potevano essere facilmente aggiunte di volta in volta: testimonianze indiscutibili di fama e prestigio, proporzionali alla quantità e qualità delle piazze toccate. Comunque sia, tali oggetti si distinguono innanzi tutto per la loro valenza mercantile, sono,

¹⁶⁷ Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti e artisti melodrammatici tragici e comici che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860, p. 70. La voce è quella relativa al primo attore tragico Paolo Belli Blanes.

¹⁶⁸ Luigi Rasi, *La commedia italiana. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1855, vol. 1, p. 732.

¹⁶⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 645-646.

¹⁷⁰ Le cause sono sia interne al sistema teatrale (che offriva maggiori possibilità di parti alle giovani figlie d'arte) sia meccaniche sociali, essendo per una ragazza della classe media più difficile vincolarsi dalle convenzioni costumi. Sull'argomento cfr. Claudio Melaloni e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 241.

ciò, prodotti di consumo pensati e realizzati per essere venduti principalmente, se non esclusivamente, a quello stesso pubblico che frequenta i teatri. Lo stesso pubblico è promotore del secondo tipo d'immagini, ovvero quel «tributo momentaneo de' versi e ritratti in carta, che spettatori soprapresi dal lenocinio dell'arte drammatica ricambiano in gratitudine dell'avuto diletto»¹⁷⁷, la cui peculiarità è l'estraneità da qualsivoglia logica speculativa, essendo volte esclusivamente all'illustrazione e celebrazione del soggetto.

In definitiva è il gusto del pubblico a essere determinante nella genesi di queste incisioni, sia che il pubblico stesso rivesta il ruolo di consumatore sia quello di committente: senz'altro il suo approccio al fatto teatrale si modifica lungo il secolo, ma a rimanere costantemente invariato è l'interesse, che nel caso delle attrici giunge talvolta a livelli quasi morbosi, per la vita privata degli interpreti, di cui questa iconografia estranea al contesto scenico ed esaltante la dimensione quotidiana è, più o meno consciamente, il riflesso. D'altra parte è giusto non enfatizzare l'inerzia dei comici in questa operazione: se è vero che l'adozione di codici rappresentativi estranei a quelli teatrali ne esclude di fatto la specificità artistica, è vero anche che, paradossalmente, in tal modo la resa in termini celebrativi e promozionali risulta più immediata ed efficace. Più precisamente, nella prima metà del secolo, la diffusione di simili ritratti è funzionale alla divulgazione di una rispettabilità sociale ancora da conquistare, agendo su due fronti diversi: innanzitutto quello della distinzione dal mondo misero e meschino dei «ciurmadori»: l'espressione calma, a volte malinconica, del viso degli attori o il sorriso appena accennato, quasi timido, delle attrici, ma anche l'ostentazione di abiti di buon taglio al passo con la moda corrente, marcano una decisa separazione dalla rumorosa spacconeria del guffo, da colui che «si dà delle grand'arie e sveglie in modo inverosimilmente cretino»¹⁷⁸. Secondariamente si definisce il legame con quella comunità che la sera si reca a teatro per trovarvi rappresentati i dilemmi, le aspettative e i valori che la cementa-

¹⁷⁷ Eusebio, s.l., «Notizie Teatrali, Bibliografiche e Urbane ossia il caffè di Poveretto», 23 aprile 1825. L'articolo è un'arena e farraginosa rievocazione circa l'opportunità di pubblicare un libro di ritratti e certi biografici di attori allora in attività, la *Galleria de' più rinomati attori drammatici italiani*, vol. 1, *Attori viventi*, in Venezia col tipo di Giuseppe Picciotti, Velli e Meneghini editore, 1825. L'intero epacolo è allegato alla seconda edizione della *Galleria*, nella quale è pubblicata la «Dedica degli editori [...] contro l'assurdo e ridicolo attacco del gazettiere Eusebio [...]».

¹⁷⁸ Ventura Alinari (Pagli), *Manuale della lingua teatrale*, Milano, Società Editrice Milanese, 1939, p. 26.

no, ponendo fine a secoli di emarginazione. A questo inquadramento contribuisce certo una nuova funzione educativa attribuita alla prosa che dai primi del secolo investe gli attori di un inedito ruolo culturale, ma anche un mercato spettacolare avaro e privo di garanzie che li costringe ad assecondarne la domanda pena l'insuccesso e quindi la rovina economica. Nella loro piatta omogeneità questi ritratti raccontano in realtà il graduale passaggio di status che si realizza nell'Ottocento: se inizialmente la loro pubblicazione mira a diffondere un'aura di dignità e rispetto nei confronti di una professione generalmente mal vista, quando lo statuto di artista drammatico assume unanimemente piena pregnanza estetica, cioè dagli anni Sessanta circa, la persistenza di tale forma – anche e soprattutto attraverso la nuova tecnica fotografica – consolida un'appartenenza civile ormai indiscussa.

Assolvendo a una funzione meramente pubblicitaria e sociale, queste incisioni sono pensate e realizzate esclusivamente in relazione alla contemporaneità, e qualsiasi tensione per il futuro – finalizzata a lasciare ai posteri un frammento della propria arte – è cancellata dall'inevitabilità della contingenza: costretti dalle esigenze dei modi produttivi a cambiare continuamente repertorio, questi attori «costruirono statue di sale, fatte per sparire alle prime piogge. Il che lascia pensare alla loro azione come a qualcosa che non mirava all'opera, ai frutti duraturi, ma alla memoria – alle metamorfosi»¹⁷⁹. Nondimeno, al di là della scarsa connotazione espressiva dei soggetti, l'implicita teatralità di questi ritratti emerge poiché, se già nel Settecento «all'interno di una logica della trasfigurazione quale è quella dell'interprete, il volto dell'attore si può ritrarre [...] in quanto possibile di una proiezione ideale o immaginaria»¹⁸⁰, ancora nel XIX secolo è «il viso trasmutabile per ogni guisa d'affetto»¹⁸¹ ad affascinare gli appassionati: perciò Regli rammenta con trasporto l'«occhio eloquente e il volto pronto a trasformarsi»¹⁸² della Pelzer, mentre Cosetti esalta i «due grandi occhi neri che parlavano l'affetto, l'ira, la pietà, l'entusiasmo, il disprezzo»¹⁸³ di Clementina Cazzola.

¹⁷⁹ Claudio Melolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 138.

¹⁸⁰ Maria Ines Aliveri, *Il ritratto dell'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., p. 148.

¹⁸¹ Così Niccolò Tommaseo a proposito di Luigi Vestri. Il documento si legge in Francesco Regli, *Dizionario biografico*, cit., p. 554.

¹⁸² *Ivi*, p. 595.

¹⁸³ Giuseppe Cosetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, p. 215.

Tuttavia è attraverso le iscrizioni che si chiarisce l'identità umana e professionale dell'effigiato: talvolta esse si limitano a riportarne le generalità e il ruolo rivestito all'interno della compagnia, come nel caso del ritratto di Luigi Domeniconi (*Luigi Domeniconi/Primo attore*), edito dalla Litografia Salucci di Firenze. Ripreso, com'è consuetudine di queste incisioni, a mezzo busto, volto verso destra, la testa girata frontalmente e lo sguardo in tralice, qui tutto, dalla posa vagamente altezzosa alla qualifica, mira a sottolineare il raggiungimento dell'apice della carriera: dopo anni di ruoli secondari e di scrivere presso formazioni minori, nel 1827 Domeniconi entra infatti quale primo attore presso la Compagnia ducale di Parma diretta da Romildo Mascherpa, e certo non è un caso che questo evento coincida con l'onore del suo primo ritratto dopo un ventennio di professionismo, anche in considerazione del fatto che a questa altezza cronologica simili oggetti mantengono una certa sporadicità. Negli anni a venire Domeniconi tenta a più riprese e con alterne fortune l'attività di capocomico, e proprio durante un corso di recite della sua compagnia a Roma nel 1843 viene pubblicato dalla bottega di V. Battistelli¹⁹² il ritratto di Carolina Santoni (*Carolina Santoni/Prima attrice drammatica nel teatro Argentina/Roma nella primavera 1843*). Rasi ricorda l'attrice in questi termini:

Carolina Santoni ebbe figura meravigliosa. I suoi capelli corvini adornavano un'alta fronte illuminata da due occhi nerissimi, esponenti tutti i moti del cuore umano. Non bella veramente, esercitava sugli spettatori colla espressione della faccia un fascino irresistibile¹⁹³.

Cosetti conferma che la Santoni aveva «volto e forme di statua greca», ma, aggiunge, «era migliore nella tragedia e nel dramma, che nella commedia, ov'era troppo imponente e severa la sua fisionomia, pur bellissima»¹⁹⁴. L'acconciatura dei capelli esaltante la forma del viso, il fiore vezzosamente intrecciato sotto l'orecchio sinistro, l'abito elegante che lascia scoperte le spalle, e il busto che – al passo con la

¹⁹² «Disegnatore e litografo, del quale si ignora il nome e una data certa, direttore dello stabilimento litografico Barmelli di Roma. Tra le sue opere: *Ritratto di Avvocato Babini* (1844); di L. Raccini Pochini (1837); di *Angela De Roma*, di Fosco Marzani, ecc.». Agostino Motta Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano, Luigi Pozzani Editore, 1970-1974, 3 vol., vol. I, p. 219.

¹⁹³ Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 303.

¹⁹⁴ Giuseppe Cosetti, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 126.

moda del tempo – stringe decisamente la vita, sono tutti elementi volti a valorizzare lo charme: «componente indispensabile del ruolo era l'arma della seduzione che l'attrice esercitava con ogni mezzo espressivo (mimica, dizione, voce, portamento) e fisico (avvenenza, toilette)»¹⁹⁵. Tutto questo, unito alla particolare indicazione del teatro e del periodo di stanzialità, doveva rendere l'oggetto un imprescindibile souvenir per ogni appassionato degno di tale nome, sì da poter concludere che, mentre l'aspetto celebrativo era esclusivo vantaggio del soggetto ritratto, quello promozionale investiva di riflesso l'intera compagnia.

Pochi mesi dopo l'icona di Carolina Santoni, Battistelli dà alle stampe un altro ritratto, raffigurante questa volta Luigi Bottazzi¹⁹⁶ (*Luigi Bottazzi/Caratterista in Roma nell'Estate del 1843*), in cui la rigidità della posa è riscattata dall'incerto sorriso e dallo sguardo vivido. Se ne dà menzione poiché è evidente che, coerentemente con la legge della domanda e dell'offerta, queste incisioni dovevano accogliere una significativa richiesta da parte del mercato, tale almeno da giustificare, nel caso specifico, un'effigie a così breve distanza di tempo da quella della Santoni. Per questo motivo la litografia di Bottazzi può essere assunta a emblema sia dell'incremento esponenziale dell'iconografia d'attore che alla metà del secolo si registra specie nell'Italia centro-settentrionale, e che ne amplia lo spettro arrivando a includere personaggi di secondo piano, sia, poiché della compagnia è pubblicato il ritratto del suo caratterista, della centralità che tale ruolo acquisisce dagli anni Trenta in virtù della fortuna crescente delle commedie a tema familiare.

Nei tre esempi sopra citati il dato prettamente teatrale, ciò che in sostanza permette di identificare il soggetto come professionista della scena, non concerne l'aspetto figurativo: è, infatti, la specificazione del ruolo, un elemento certo essenziale ma pregnante poiché «l'attore era il ruolo per cui veniva scritturato»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un cd romani in 60 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 513.

¹⁹⁶ «Artista di suoi pregi per le parti di caratterista. Fu in varie compagnie, incontriamolo sempre, e specialmente nelle commedie goldoniane. [...] Il ritratto che qui riproduco gli fu offerto nell'estate del l'anno 1843 a Roma, ov'era caratterista archiacquiano. Morì nella compagnia di Michele Smeri l'anno 1867». Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 496.

6. L'Archivio «Dionysos»

Sono passati quasi dieci anni dalla nascita di Dionysos. L'Archivio informatizzato di iconografia teatrale costituito presso il Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze. Spesso ignorato, nonostante non siano mancate le occasioni di presentazione, e talora guardato con una certa sufficienza, questo archivio è però ben vivo e preste: vero work in progress, ha raggiunto la bella cifra di 20.000 records. È visto che siamo nell'era dell'immagine e della comunicazione, Dionysos si è dotato anche di un sito internet (www.archivio.dionysos.it), al quale si rinviano i più curiosi e i meno informati, che possono anche prendere confidenza con la struttura complessiva della griglia di catalogazione. In passato, quando erano tempi di vacche grasse, l'archivio è stato persino lautamente finanziato dal ministero dell'Università e dall'ateneo di Firenze. Dionysos è stato fin dal principio, e lo è tuttora, una palestra in cui giovani e meno giovani, studenti e docenti laureati e dottorandi hanno costantemente esercitato e messo alla prova le proprie capacità di lettura della figurazione teatrale. È stato, all'inizio, un laboratorio in cui il gruppo di ricerca si è interrogato, non senza vivaci scontri e salutarie polemiche, sulla natura e sulle tipologie dell'iconografia teatrale, sull'idea stessa di archivio, sull'organizzazione in sezioni del repertorio, sulla possibilità di catalogare questa documentazione in base a criteri rispondenti alle specificità disciplinari della storia del teatro e dello spettacolo, sui dettagli del lemmario da impiegare per la classificazione dei documenti, sulle iniziative concettuali nate sotto termini apparentemente innocui. Ora Dionysos è un caleidoscopio inesauribile di immagini: pitture vascolari, disegni, incisioni, miniature, dipinti, sculture, foto di scena, di posa e di prova che mostrano scene teatrali reali o immaginate, ritratti di attori, illustrazioni della drammaturgia, oggetti di scena, architetture, sipari, bozzetti e scenografie, progetti, figurini e costumi, ritratti di attori, raffigurazioni del pubblico, insomma tutto ciò che può documentare vividamente, sito varie forme e a vari livelli, la vita teatrale.

Renzo Gaudenzi, *Prima del raftare: ciò che nasconde l'Archivio «Dionysos»*

L'esistenza di un repertorio informatizzato dell'iconografia teatrale ha radici lontane. Già alla fine degli anni Cinquanta veniva riconosciuta a questo tipo di documentazione un'importanza non più occasiona-

le: addirittura le fonti iconografiche avrebbero dovuto costituire uno dei vettori principali della ricerca storico-teatrale e anzi si iniziava ad avvertire, sia pure in termini ingenui, la necessità di un repertorio generale di iconografia teatrale¹⁸⁶. E che il tema del repertorio sia ancora caldo e attuale lo dimostra, sia pure su una scala diversa, la recente uscita dell'*Atlante iconografico*¹⁸⁷ di Stefano Mazzoni che, mediante una cospicua serie di immagini, propone un rigoroso percorso attraverso spazi e forme spettacolari dal teatro antico all'Ottocento: un'operazione raffinatissima e per certi aspetti anomala, visto che in piena epoca di edizioni multimediali Mazzoni affida i suoi materiali al tradizionale, ma molto più seducente, supporto del libro.

La realizzazione di una banca dati informatizzata di tali materiali comporta necessariamente un problema di linguaggio, che è come dire un problema riguardante i principi metodologici e anche ideologici che stanno alla base della sua progettazione. Nel caso della creazione di una banca dati dell'iconografia teatrale il nodo concettuale più aspro è quello della catalogazione e della categorizzazione dei documenti. L'eterogeneità delle fonti, la loro appartenenza a tipologie differenti per tecnica, funzione, epoca e contesti culturali, e non ultimo il fatto che molti di questi monumenti sono solo in parte riferibili a una dimensione spettacolare, complicano non poco la realizzazione di una griglia di riferimento, anche dal punto di vista semplicemente terminologico.

L'esperienza maturata all'interno del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo di Firenze nella elaborazione del programma Dionysos ha consentito di individuare una serie di accessi alle informazioni sulla base di una griglia settoriale e di un lemmario tendenti a classificare il documento figurativo non soltanto dal punto di vista delle sue qualificazioni artistiche e storico-culturali, ma anche e soprattutto da quello della sua specificità di documento di e sul teatro. I documenti com'è noto non sono mai neutri¹⁸⁸; per questo ogni

¹⁸⁶ Heinz Kinkade, *Die brechen intergeschichtliche Iconographien*, «Mitte und Kultur», anno III, n. 4, 1957, pp. 289-293.

¹⁸⁷ Stefano Mazzoni, *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Trivella Edizioni, 2001. Per un'ampia contestualizzazione sugli spazi dello spettacolo e sulle opzioni metodologiche connesse allo studio di questi oggetti culturali si veda, sempre di Mazzoni, *Spazio e teatro: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*, in *Storia e iconografia del teatro*, oggi. Per Fabrizio Craxi, numero iconografico di «Cultura teatrale», n. 1-8, 2002-2003, pp. 221-259.

¹⁸⁸ Jacques Le Goff, *Documento/Missivario*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol. IV, p. 46.

operazione di classificazione e di catalogazione non può necessariamente pretendere di avere un carattere di assoluta oggettività. Per ciò che riguarda l'iconografia teatrale, l'articolazione delle finalità disciplinari della storia del teatro e dello spettacolo non consente atteggiamenti neutrali; le differenti prospettive di approccio al documento figurativo in vista di specifici obiettivi di ricerca determinano inevitabilmente altrettante scelte di campo. Questo atteggiamento, per quanto orientato possa apparire, deriva però dalla particolare tipologia di queste figurazioni la cui catalogazione e classificazione, specie per le cosiddette fonti indirette, comporta necessariamente un preliminare approccio interpretativo tendente a determinare la loro natura di documenti teatrali.

Partendo da queste premesse, la scheda di catalogazione su cui si fonda l'Archivio *Dionysos* è stata realizzata a partire dall'analisi di vaste campionature di documenti iconografici al fine di rintracciare lemmi possibilmente omogenei di campi e di individuare, in alcuni di essi, serie di lemmi in grado di descrivere compiutamente gli oggetti presi in esame, ma al tempo stesso tenendo ben presente che l'estrema varietà delle tipologie figurative necessitava di una struttura particolarmente duttile, in grado di adeguarsi alle caratteristiche dei soggetti raffigurati: classificare documenti come il vaso di Pronomos o le foto di Sarah Bernhardt in *Aspetti* comporta necessariamente l'utilizzazione di settori, campi e lemmi diversi. L'assetto complessivo della scheda e in particolare la suddivisione in quattro settori obbediscono a un criterio di base secondo il quale viene data la prima priorità alle emergenze di ambito storico-teatrale e a quelle più propriamente spettacolari, pur tenendo nella dovuta considerazione tutti quegli elementi – costitutivi del primo settore – di pertinenza socio-artistica, ovviamente indispensabili per una corretta classificazione del documento, sia per ciò che riguarda l'ambito culturale, cronologico e produttivo di provenienza, sia per la sua definizione da un punto di vista tecnico, e anche per eventuali rimandi a soggetti direttamente o indirettamente collegabili alla fonte esaminata.

Il terzo e quarto settore della scheda sono relativi rispettivamente alla pertinenza drammaturgica e a quella spettacolare del documento. In essi vengono raccolti i dati necessari alla classificazione non solo delle illustrazioni che corredano il repertorio drammatico, ma anche delle testimonianze visive riferibili alla dimensione fenomenica del teatro e dello spettacolo. Questi due settori appartengono – insieme al primo di ambito storico-artistico – a una dimensione strettamente tecnica e in qualche misura oggettiva, sono cioè destinati a fornire quei

dati riferibili al documento con un buon margine di sicurezza e, anche se non sempre è vero, con un impegno interpretativo che si presuppone minimo, sia che si tratti del nome di un pittore o di un drammaturgo, di un luogo di allestimento spettacolare o di una composizione musicale, di un testo drammatico o del luogo di conservazione.

L'obiettivo di una banca dati informatizzata dovrebbe essere quello di produrre con rapidità ed efficienza il maggiore numero possibile di informazioni su determinati settori della conoscenza e di costituire relazioni fra di esse sulla base di accessi semplificati in grado di fornire all'utente ampie campionature documentarie. I tre settori di cui si è discusso fin qui assolvono ampiamente a questo compito. Tuttavia, la particolare natura dell'iconografia teatrale e la sua frequente collocazione in territori liminari comporta un impegno che può e deve andare al di là di questo livello minimo. Non è infatti sufficiente, per una corretta analisi delle diverse fenomenologie teatrali a partire dalla documentazione iconografica, possedere informazioni, ad esempio, circa la tecnica realizzativa del documento o sulle occasioni spettacolari riferibili al soggetto raffigurato, occorre soprattutto penetrare all'interno della figurazione, collocarla entro ambiti cronologici e culturali che possono anche non essere gli stessi di quelli che hanno determinato la nascita, in termini fisici, del documento. Occorre inoltre individuare i suoi elementi costitutivi, evidenziarne la pertinenza teatrale, la funzione e la tipologia raccogliendo, sulla base di lemmi esemplari e di un sufficiente livello descrittivo, tutto ciò che fa sì che un monumento figurativo possa essere assunto come documento per la storia dello spettacolo. Destinato a questo compito è il secondo settore di *Dionysos*, relativo alla pertinenza teatrale del documento e che può essere considerato come l'asse portante, in termini concettuali, dell'intero archivio. Buona parte dell'iconografia teatrale appare infatti caratterizzata da una sostanziale ambiguità di fondo derivata da fattori interni al documento, quali ad esempio la tecnica di realizzazione, oppure dal cristallizzarsi di una particolare ottica di osservazione, sulla scia, anche, di tradizioni artistiche e storiografiche. Per tutto questo, l'approccio a questo settore deve avvenire sulla base di due diverse esigenze: se da un lato è indispensabile una valutazione critica del documento tendente a evidenziarne le peculiarità di ordine teatrale, dall'altro si rende necessaria una campionatura di lemmi decisamente univoci, in grado di limitare approcci interpretativi approssimativi. Si tratta cioè di utilizzare una terminologia appropriata, sulla base di idonei dizionari controllati, capaci di designare con chiarezza i singoli elementi e di evi-

deniare le specifiche caratteristiche della figurazione e in grado al tempo stesso di impedire inserimenti indiscriminati di termini.

Il sistema *Dionysos* va quindi al di là di una semplice proposta di catalogazione, diventando uno strumento che può svolgere anche una funzione in certa misura critica. Questa caratteristica può suscitare perplessità e obiezioni, dal momento che una banca dati non dovrebbe, in linea di principio, orientare criticamente e ideologicamente l'utenza, ma fornire dati il più possibile oggettivi e neutri. Questo dipende ovviamente dai settori di interesse: ma nel nostro caso, un repertorio di iconografia teatrale dovrebbe anche consentire di avvicinarsi a queste immagini secondo una prospettiva il più possibile corretta, proprio perché questi documenti, sotto la superficie particolarmente accattivante delle apparenze, nascondono spesso significati specifici, impossibili da rinunciare senza un'adeguata strumentazione critica, determinata dalle acquisizioni della storiografia. Per questo, attribuire a un documento un lemma invece di un altro è il risultato di un'operazione interpretativa, che spesso comporta anche precise prese di posizione.

Questo approccio può trovare un effettivo riscontro nella catalogazione di iconografie che possono essere valutate in modo distorto, anche sulla base di particolari orientamenti storiografici. La miniatura di Hubert Cailleau raffigurante l'impianto scenico della *Passion* di Valenciennes è l'esempio che meglio dimostra l'utilità della diversificazione dei campi relativi alla cronologia e all'ambito culturale nel primo e nel secondo settore, poiché sappiamo bene che questa miniatura, pur essendo riferibile alla *Passion* rappresentata a Valenciennes nel 1547, è però una delle testimonianze più rappresentative di una forma spettacolare squisitamente medievale, ancora presente in Francia proprio mentre si stavano affermando i valori della cultura rinascimentale. Ma più interessante è il fatto che la classificazione di questa immagine non può prescindere dal confronto con le analisi, tra loro oppostive, che ne sono state fatte. Secondo Rey-Flaud, sostenitore di una immagine dell'impianto scenico medievale modellata sul *Théâtre en rond*, la miniatura di Cailleau sarebbe una sorta di sviluppo grafico in senso orizzontale di una struttura che nella realtà doveva essere circolare¹⁵, mentre secondo Konigson questa figurazione riflette esattamente la struttura e la disposizione dell'impianto scenico del 1547¹⁶; e conosciamo benissimo le argomentazioni e i ri-

¹⁵ Cfr. Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique*, cit.

¹⁶ Cfr. The Konigson, *La représentation d'un Mystère de la Passion de Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969; Idem, *L'espace scénal médiéval*, Paris, CNRS, 1972.

scontri documentari prodotti da Konigson a sostegno della sua tesi allo scopo di evidenziare le diverse articolazioni dello spazio scenico medievale. In questo caso, attribuire alla miniatura del Cailleau il solo termine *scena* significherebbe lasciare ampio spazio alla tesi di Rey-Flaud, ormai superata dalle acquisizioni del Konigson: per questo, è sicuramente più opportuno affiancare al lemma *scena* anche il termine *palcoscenico*, dal significato decisamente più determinato, in grado di definire, con maggiore pertinenza terminologica, la configurazione di questo impianto scenico. E questa scelta sarà sicuramente oggetto di contestazioni, poiché vi è chi ancora sostiene che l'interpretazione del Konigson è frutto di un'errata lettura dell'immagine e di una fuorviante concezione dello spettacolo medievale.

Lo stesso ambito spettacolare consente, con la miniatura di Jean Fouquet raffigurante il *Martirio di Sant'Apollonia*, di riflettere ancora sui problemi legati alla classificazione. Il fatto che questa immagine faccia parte del *Libro d'ore* di Etienne Chevalier fa sì che venga evidenziata in prima istanza la sua funzione di *illustrazione*. Pur non possedendo notizie sull'allestimento di un simile Mistero agiografico, è innegabile che l'immagine si riferisce a una dimensione rappresentativa, sottolineata dall'insieme della figurazione e dall'inequivocabile matrice teatrale dei suoi elementi costitutivi: siamo quindi indotti ad assumerla come documento esemplare della strutturazione del *Théâtre en rond*.

Illustrazione e rappresentazione sono due termini che nell'Archivio *Dionysos* rivestono un'importanza particolare: il primo viene associato alle immagini che accompagnano le edizioni di testi drammatici, sia che si tratti di figurazioni che si riferiscono a singole scene, sia che illustrino la situazione complessiva di scene diverse, di uno o più atti, o addirittura dell'intera pièce: è il caso delle incisioni realizzate da François Chauveau per l'edizione del 1676 delle *Oeuvres* di Racine¹⁷, dove l'unico rinvio alla dimensione spettacolare è determinato dalla generica ambientazione del *palais à volonté*, ed è il caso anche delle illustrazioni che accompagnano le edizioni goldoniane Pasquali e Zatta¹⁸; il secondo termine è invece riferibile alla dimensione fenomenica dello spettacolo, rintracciabile in quelle immagini cui noi attribuiamo un valore di testimonianza di un evento scenico.

¹⁷ Cfr. ad esempio Riccardo Guarino, *La tragedia e le maschere. Studi sulle opere di Corneille e Tardieu*, Roma, Bulzoni, 1982, figg. 1-2.

¹⁸ Cfr. Carlo Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1993.

È questo il caso degli almanacchi editi tra il 1684 e il 1688 dai fratelli Bonnard, riferibili a tre precisi spettacoli dell'ancien Théâtre Italien di cui documentano, con un intento che oggi diremmo «fotografico», le fasi salienti¹⁵⁵. Ma la funzione illustrativa di una figurazione – in quanto immagine che *fisicamente* è collocata all'interno di un testo letterario – e quella rappresentativa possono spesso coesistere, elevandone così il grado di attendibilità documentaria. È il caso delle illustrazioni del *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi, per le quali si può ipotizzare – sulla base di una serie di relazioni fra diverse tipologie documentarie – il diretto intervento dello stesso Gherardi nel guidare, con una sorta di regia figurativa, i disegnatori e gli incisori che le hanno realizzate allo scopo di riproporre in termini visivi le coordinate principali della pratica scenica e delle forme spettacolari dell'ancien Théâtre Italien¹⁵⁶, oppure, in termini ancor più evidenti, è il caso delle incisioni di Stefano Della Bella (da Alfonso Parigi) che corredano il libretto delle *Nozze degli dei* dell'abate Coppola¹⁵⁷.

Illustrazione e rappresentazione non esauriscono certo il ventaglio dei termini in grado determinare la funzione di un documento: particolarmente importante è anche il termine *raffigurazione*, che indica tutti quei soggetti che, pur essendo pervasi da un evidente alone di teatralità, non sono però testimonianze di episodi ed eventi specifici, ma piuttosto la sedimentazione pittorica di un teatro tutto mentale. Penso a Watteau, nella cui produzione confluiscono la memoria, peraltro non diretta, dei vecchi *Italiens* e la rivisitazione in termini onirici e illanguiditi del loro teatro, ma penso anche al frontespizio dell'edizione terenziana di Strasburgo del 1496 dove è raffigurato un teatro impossibile.

E tuttavia le differenti tipologie iconografiche consentono anche in questo caso di istituire relazioni tematicologiche non ovvie: penso a *Titania Awake* di Fuseli, la cui funzione di *raffigurazione* è determinata dalla sua atmosfera sensuale e fantastica, ma al tempo stesso questa immagine può essere agevolmente considerata – pur non essendolo nel significato tecnico del termine – una *illustrazione* del *Sogno* shakespeariano. Oppure, con un'articolazione ancora maggiore,

¹⁵⁵ Cf. Renzo Guardanti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 294-342 e vol. II, figg. 9-116.

¹⁵⁶ Cf. *ibid.*, vol. I, pp. 250-257 e vol. II, figg. 40-94.

¹⁵⁷ Cf. Cesare Molinari, *Le Nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 176-178 e figg. 62-68.

le illustrazioni che corredano gli *Adelphi* terenziani dell'edizione liceoese del 1493, *raffigurazioni* in quanto non si riferiscono a uno specifico evento, mostrando però al tempo stesso modalità sicuramente possibili di *rappresentazione*.

Su un altro versante, l'iconografia teatrale consente di evidenziare e analizzare possibili linee di tendenza della pratica attorica. Il dipinto di Van Loo del 1775 che ritrae Prévaille nei panni di Mascarille può fornire lo spunto per un percorso *à rebours* alla ricerca di possibili modelli di pose e atteggiamenti scenici lungo una diacronia di circa un secolo, passando dall'anonima incisione che raffigura l'attore Pietro Montani *faisant le personnage de Jean Potage* al *Mezzetin acteur de la Comédie Italienne* di Henri Bonnard, fino a giungere al noto ritratto di Angelo Costantini realizzato da De Troy. La somiglianza fra gli atteggiamenti complessivi dei personaggi raffigurati appare evidente, ma è altrettanto evidente che questo percorso, pur essendo credibile, non può eludere, in un contesto più ampio, la necessità di doversi confrontare con uno dei nodi concettuali più forti e controversi dell'esegesi iconografica, e cioè il rapporto fra teatro e arti figurative.

Si torna cioè, per un'altra via, ma forti dell'ampiezza del repertorio e di metodologie ormai consolidate, a quel punto di partenza da cui, oltre un secolo fa, Aby Warburg aveva fatto iniziare lo studio delle figurazioni teatrali¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Aby Warburg, *I costumi per gli intermezzi del 1583. I disegni di Bernardo Buonaiuti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. In La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, pp. 59-107.