

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 figurativa¹⁶⁸. 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

¹⁶⁸ Occorre però sottolineare che i ritratti incisi presentano una costruzione dell'immagine piuttosto semplice, il soggetto essendo ripreso per lo più in primo piano – sfumando la figura sotto le spalle o all'altezza dei gomiti – senza alcun cenno di ambientazione. Diversamente, dunque, dai coevi ritratti dipinti, che se da un lato sembrano privilegiare l'impostazione a tre quarti o a figura intera (*Ritratto di Costanza Monti Perticari* di Filippo Agricola, *Ritratto di Achille Fontanelli* 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 Pompeo Molmenti e l'omonimo di Eliseo Sala). Che il taglio sopra detto sia una proprietà delle incisioni – il cui compito precipuo è diffondere i tratti fisionomici dell'effigiato – lo conferma il fatto che è lo stesso osservabile non solo nelle litografie di personaggi legati al mondo dello spettacolo (cantanti, compositori, drammaturghi), ma pure in quelle di uomini di scienza (Vincenzo Dandolo, Gaetano Savi) e di intellettuali (Luigi Carrer, Vincenzo De Castro). Già nel Cinquecento, d'altra parte, «uno strumento di facile ed efficace divulgazione» era «il ritrattino a mezzo busto», lo stesso utilizzato da Lucas Cranach il Vecchio, con l'aiuto della sua bottega, «per la riproduzione in massa di immagini sia di Lutero e di Melantone, sia dei defunti principi elettori di Sassonia». Cfr. Diane Bodart, *Il ritratto nelle corti europee del Cinquecento*, in *Il Ritratto. Gli artisti i 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»¹⁶⁹, come ricorda Sergio Tòfano 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 condominio delle grandi famiglie, che quella crisi appunto proprio allora stavano vivendo»¹⁷⁰: 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

¹⁶⁹ Sergio Tòfano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 74-75.

¹⁷⁰ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 128.

«civile condizione»¹⁷¹ quali Giuseppe De Marini, avviato dal padre «agli uffici delle finanze»¹⁷², 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»¹⁷³, 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'arte¹⁷⁴. 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 «muto» – cioè privo di iscrizioni – sì 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,

¹⁷¹ 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. 50. La voce è quella relativa al primo attore tragico Paolo Belli Blanes.

¹⁷² Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1895, vol. I, p. 752.

¹⁷³ *Ivi*, vol. II, pp. 645-646.

¹⁷⁴ Le cause sono sia interne al sistema teatrale (che offriva maggiori possibilità di parti alle giovani figlie d'arte) sia meramente sociali, essendo per una ragazza della classe media più difficile svincolarsi dalle convenzioni comuni. Sull'argomento Cfr. Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 241.

cioè, 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»¹⁷⁵, 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 guito, da colui che «si dà delle grand'arie» e «veste in modo inverosimilmente cretino»¹⁷⁶. 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-

¹⁷⁵ Eusebio, s.t., «Notizie Teatrali, Bibliografiche e Urbane ossia il caffè di Petronio», 23 aprile 1825. L'articolo è un'accesa e farraginosa rimostranza circa l'opportunità di pubblicare un libro di ritratti e cenni biografici di attori allora in attività, la *Galleria de' più rinomati attori drammatici italiani*, vol. I, *Attori viventi*, in Venezia co' tipi di Giuseppe Picciotti, Velli e Menegatti editori, 1825. L'intero opuscolo è allegato alla seconda edizione della *Galleria*, nella quale è pubblicata la «Difesa degli editori [...] contro l'assurdo e ridicolo attacco del gazzettiere Eusebio [...]».

¹⁷⁶ Ventura Almanzi (Papiol), *Manuale della lingua teatrale*, Milano, Società Editoriale Milanese, 1909, 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 oramai 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»¹⁷⁷. 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 passibile di una proiezione ideale o immaginaria»¹⁷⁸, ancora nel XIX secolo è «il viso trasmutabile per ogni guisa d'affetto»¹⁷⁹ ad affascinare gli appassionati: perciò Regli rammenta con trasporto l'«occhio eloquente» e il «volto pronto a trasformarsi»¹⁸⁰ della Pelzet, mentre Costetti esalta i «due grandi occhi neri che parlavano l'affetto, l'ira, la pietà, l'entusiasmo, il disprezzo»¹⁸¹ di Clementina Cazzola.

¹⁷⁷ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 138.

¹⁷⁸ Maria Ines Aliverti, *Il ritratto dell'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., p. 148.

¹⁷⁹ Così Niccolò Tommaseo a proposito di Luigi Vestri. Il documento si legge in Francesco Regli, *Dizionario biografico*, cit., p. 554.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 393.

¹⁸¹ Giuseppe Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, p. 213.

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 scritture presso formazioni minori, nel 1827 Domeniconi entra infatti quale primo attore presso la Compagnia ducale di Parma diretta da Romualdo 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. Battistelli¹⁸² 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, esprimenti tutti i moti del cuore umano. Non bella veramente, esercitava sugli spettatori colla espressione della faccia un fascino irresistibile¹⁸³.

Costetti 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»¹⁸⁴. 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

¹⁸² «Disegnatore e litografo, del quale si ignora il nome e una datazione certa, direttore dello stabilimento litografico Battistelli di Roma. Tra le sue opere: *Ritratto di Annetta Bishop* (1844), di *L. Ranieri Pochini* (1852), di *Angelina De Rieux*, di *Fanny Mazzarelli*, ecc.»: Agostino Mario Comanducci, *Dizionario Illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano, Luigi Patuzzi Editore, 1970-1974, 5 voll., vol. I, p. 219.

¹⁸³ Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II, p. 505.

¹⁸⁴ Giuseppe Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 126.

moda del tempo – stringe decisamente la vita, sono tutti elementi volti a valorizzarne 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)»¹⁸⁵. 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 Bottazzi¹⁸⁶ (*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»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 313.

¹⁸⁶ «Artista di assai pregio per le parti di *caratterista*. Fu in varie compagnie, encomiatissimo 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* acclamatissimo. Morì nella compagnia di Michele Sivori l'anno 1865»: Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, p. 496.

¹⁸⁷ Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 77.