

*Maria Ines Aliverti*

## **Iconografia e oltre: oltre l'iconografia**

*A Cesare*

### **Remixing the past: una necessaria premessa**

Il compito che mi è stato assegnato dagli organizzatori di questo convegno – valutare il progresso dell'iconografia/iconologia teatrale dell'ultimo quindicennio – non mi era sembrato da subito un compito semplice. Devo però dire che, considerando da vicino l'evoluzione di questo campo di ricerca negli ultimi anni, le cose si sono rivelate anche più complesse di come potevo aspettarmi.

Nella mia esperienza in questo settore di studi ero infatti ben consapevole che fare oggi ricerca sulle immagini è piuttosto diverso da quanto si faceva – sia nella pratica che nel metodo – quando io avevo cominciato i miei studi iconologici all'inizio degli anni 1980. Che l'avvento del Mediacene e la pratica dell'iconosfera digitale abbiano radicalmente cambiato il nostro modo di fare ricerca è cosa ovvia e molti di noi, i più anziani l'hanno sperimentata di persona. Meno ovvio e ancora non del tutto assimilato è che l'ambiente digitale, con le enormi potenzialità di elaborazione e di interscambio che lo contraddistinguono, abbia trasformato lo statuto stesso dell'immagine in riferimento ai modi di produzione, di ricezione e di elaborazione non solo delle immagini prodotte oggi digitalmente (il che è acquisito), ma anche delle immagini analogiche del passato. In quell'inizio degli anni 1980, agli albori del dialogo tra la cultura umanistica e la tecnologia digitale, si riteneva che tutta una serie di esperienze sociali di riappropriazione dell'immagine si imponessero di pari passo con lo sviluppo delle tecniche e delle strategie comunicative dell'ecosistema delle immagini. Mi piace qui citare, in controluce, da un volume che ritengo per molti aspetti una pietra miliare di quegli anni, prodotto quando la Francia si avventurava con consapevolezza nell'interscambio comunicazionale:

Tout pas fait dans la direction des "machines à communiquer" suppose une demande symétrique de travail d'animation sociale en communication. Tout pas fait vers l'iconosphère se doit d'être doublé d'un travail ethnologique interrogeant l'image et interrogé par l'image.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare, per l'aiuto nel reperire alcuni materiali bibliografici e per i loro suggerimenti, gli amici e colleghi Marco Albertario, Maria Ida Biggi, Emmanuel Lamouche, Silvia Mei, Gian Domenico Ricaldone, Mirella Schino, Marianna Zannoni e infine Lorenzo

Nell'ultimo ventennio del secolo scorso gli studi di iconografia del teatro e dello spettacolo hanno creato un contesto nel quale l'interrogazione delle immagini potesse stabilizzarsi in una prassi di indagine metodologicamente fondata. Il lavoro di ricerca intendeva creare le basi di una conoscenza corretta ed esaustiva del patrimonio iconografico del passato, sia affrontando in modo sistematico nuclei tematici relativi alle grandi periodizzazioni storiche, sia avviando la creazione di banche dati di documenti iconografici digitalizzati. Ribadisco qui quello che ho sempre ritenuto: che l'iconografia teatrale si dovesse qualificare come il metodo di studio delle immagini, da condividere come una buona pratica, piuttosto che aspirare allo statuto autonomo di una disciplina a sé stante. Ho già in passato ricostruito il percorso di queste ricerche e del gruppo che si era formato intorno a esse<sup>2</sup> e non mi pare significativo ripetermi. Del resto, quei tempi sono ampiamente superati e dobbiamo oggi guardare avanti e capire in che modo abbia senso continuare a parlare di iconografia e iconologia.

Nel 2015, quando consegnai ad «Acting Archives Review» il mio *Decalogo*,<sup>3</sup> avevo l'impressione che fossimo rimasti in pochi ad occuparci di questi argomenti: non a caso quell'intervento era dedicato ai miei due cari colleghi Elena Tamburini e Renzo Guardenti, con i quali avevo condiviso esperienze di ricerca interessanti. Gli studi teatrali si andavano progressivamente estendendo in un territorio già ampiamente innervato dalle spinte transdisciplinari imposte dalle avanguardie del secondo Novecento, in quell'arco di esperienze creative che va dal teatro-immagine delle neo-avanguardie degli anni '60-'70 alla messa in discussione dello statuto stesso della rappresentazione con il Living, Grotowski, Barba e la post-avanguardia, e da ultimo al nuovo orizzonte performativo della scena multimediale. Nel panorama intorno al 2010 è avvertibile la cesura temporale con cui si "chiude" l'eredità del Novecento teatrale<sup>4</sup> ed emerge

---

Mango e Claudio Vicentini per la fiducia e la pazienza. Un grazie anche all'amica Iride Paris che accoglie i miei libri. A Cesare Molinari, maestro e amico, mancato nel gennaio di quest'anno, dedico queste pagine. Per ragioni di spazio, dati i numerosissimi riferimenti a saggi e articoli online, abbiamo evitato di segnalare l'ultima consultazione per ognuno. I link sono comunque stati tutti aggiornati all'ultimo accesso in fase redazionale (6 maggio 2026).

N. Hudrisier, *L'Iconothèque: Documentation audiovisuelle et banques d'images*, Paris, Institut National de la Communication Audiovisuelle - La Documentation Française, 1982, p. 17 per la cit.

<sup>2</sup> M. I. Aliverti, *Chercheurs d'images*, in *Iconographie théâtrale et genres dramatique. Mélanges offerts à Martine de Rougemont*, a cura di G. Declercq e J. de Guardia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 17-38.

<sup>3</sup> M. I. Aliverti, *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, pp. 59-83, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/9/05.pdf>.

<sup>4</sup> Intendo 'chiusa' in quanto sono state definitivamente analizzate e comprese quelle dinamiche secondo cui si è strutturata la semiosi teatrale del '900; non 'chiusa' per quanto riguarda l'eredità di senso che quelle dinamiche ancora producono. Rimando, per un orientamento su questi temi, a L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro*

con chiarezza lo *shifting point* che marca il passaggio dai Theatre Studies verso i nuovi territori dei Performance Studies, accompagnato da un ripensamento dello statuto disciplinare degli studi teatrali. Proprio perché urgente, la necessità di leggere la nuova complessità della scena contemporanea ha implicato da più parti un impegno critico straordinario, di rilettura della pratica storiografica. Si sono rivisitate le tematiche teatrologiche, i grandi orientamenti della storiografia del secondo '900, e infine si è curata la diffusione in rete di testi teorici basilari per la storia del teatro. Non marginale è stato, in questa fase, il ruolo della CUT, grazie al grande impegno di Franco Perrelli, Lorenzo Mango e Alberto Bentoglio.

Poiché celebriamo qui una rivista, mi limito a qualche esempio tra le riviste accademiche che hanno fatto da apripista in questa rilettura. Prima fra tutte «Culture Teatrali», fondata da Marco De Marinis nel 1999, che più di altre si è battuta per una concezione “plurale” del fatto teatrale.<sup>5</sup> Tra il 2010 e il 2013 i numeri monografici degli Annali hanno affrontato temi fondativi come la voce, la presenza e le poetiche dell'informazione teatrale.<sup>6</sup> Anche una rivista 'storica' come «Biblioteca Teatrale» sembra marcare con chiarezza il passaggio. I numeri dedicati a Ferruccio Marotti si susseguono, tra il 2010 e il 2011,<sup>7</sup> toccando i grandi argomenti del lavoro di Marotti, assieme a Cesare Molinari, padre fondatore della storiografia teatrale nata negli anni '60: una celebrazione ma anche una sorta di chiusura della storia novecentesca della rivista. E questo cambiamento di rotta viene confermato dai temi affrontati nei numeri dopo il 2011.

*Last but not least*, «Acting Archives Review», diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango, che nasce in open access nel 2011 ancora come rivista di impronta storica, con lo scopo specifico, espresso anche nel sottotitolo, di «interrogare l'attore, la recitazione, la tecnica, il linguaggio, da prospettive diverse»,<sup>8</sup> approfondendo l'analisi in contesti teatrali del passato e della contemporaneità. A partire dal 2012, grazie alla pubblicazione in forma digitalizzata di trattati e scritti teorici sull'attore e la recitazione in edizione critica, la rivista ha validamente contribuito a fissare e rendere fruibile una parte consistente del patrimonio di riflessione prodotto in Europa riguardante l'attore. Tale visione programmatica trova una sintesi nei lavori

---

del Novecento, in «Acting Archives Review», a. VII, n. 13, maggio 2017, pp. 1-23, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/13/03.pdf>.

<sup>5</sup> Si veda E. Pitozzi, «Culture Teatrali», in *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di G. Guccini e A. Petrini., Roma, Bonanno, 2016, pp. 124-127:125.

<sup>6</sup> *Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo, in «Culture Teatrali», n. 20, 2010; *On Presence*, a cura di E. Pitozzi, in «Culture Teatrali», n. 21, 2011; *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*, a cura di M. De Marinis, n. 22, 2013. Questo passaggio è scandito anche dall'uscita del libro di M. De Marinis *Il teatro dopo l'età dell'oro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2013.

<sup>7</sup> Si tratta dei nn. 93-94 (2010), 95-96 (2010), 97-98 (2011), 99-100 (2011).

<sup>8</sup> *Questa è una rivista*, in «Acting Archives Review», a. I, n. 1, aprile 2011, pp. 1-2:1.

di Vicentini che accompagnano i quindici anni della rivista.<sup>9</sup> Attraverso gli studi di Mango, di Le Boeuf, di Plassard, la riflessione teorica di Edward Gordon Craig assume in «Acting Archives» un posto di rilievo. Si può cogliere in questo la consapevolezza che la nozione di *scene*, “reinventata” da Craig, sia oggi la più attuale a introdurci alla visione multimediale e al modo di integrare l’immagine del performer – vivente o virtuale – nella rete delle immagini.<sup>10</sup> È un progetto coerente, che, in questi aspetti che lo identificano, risponde bene all’esigenza di una transizione epocale.<sup>11</sup> La rilettura del passato, nella prospettiva aperta dalla cultura digitale, è quanto mi interessa mettere a fuoco anche in questa panoramica un po’ allargata sugli studi iconografici, poiché la sfida che abbiamo di fronte come storici del teatro è trasmettere la memoria culturale del teatro in una forma che sia recepibile ed elaborabile nell’ecosistema digitale e, come studiosi di iconografia, attivare un approccio maieutico alla riscoperta delle immagini del teatro e a nuovi modi di narrazione a partire da esse. È significativo ricordare quanto scrisse Breandán Knowlton su *Europeana* a proposito della questione enorme della trasmissione della nostra eredità culturale nel passaggio al web 2.0 (nascita della cultura partecipativa sul web) e alle reti neurali:

The culture that we create now is often born digital, an expression of a connective society threaded across distance and culture by tools enabling a new and transformative synthesis. My hope is that platforms like Europeana can shape this new ecosystem, spurring the creation of new cultural artifacts born from an appreciation and remixing of the past. Whatever the era, at our best we humans are storytellers, and as the tools change around us we retain a perennial desire to transform impression and information into narrative.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012 e Id., *Storia della recitazione teatrale. Dal Mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023.

<sup>10</sup> Vanno ricordati, a testimonianza della nuova centralità assunta dal pensiero craighiano, anche i numeri monografici di «Biblioteca Teatrale» n.s.: 115-116 (luglio-dicembre 2015) e 125-126 (gennaio-giugno 2018), in occasione del cinquantenario della morte di Craig (1966); inoltre i Dossier di «Teatro e Storia» n.s., «*The Mask*»: *Strategie, battaglie e tecniche della “migliore rivista di teatro al mondo”*, n. 40 (2019), pp. 71-357; *Dentro e fuori «The Mask»: Craig e il teatro del suo tempo*, n. 41 (2020), pp. 213-331. L’importanza di Craig come punto di riferimento nei nuovi orizzonti della performance digitale è stata più volte sottolineata anche da A. M. Monteverdi in *La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, Corazzano (PI), Titivillus, 2000.

<sup>11</sup> Da questo punto di vista, e sul versante contemporaneo, si può considerare anche il panorama storiografico offerto dai tre volumi consecutivi editi da Titivillus (Corazzano, PI), frutto del progetto di ricerca diretto da Lorenzo Mango all’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”: D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, 2015.

<sup>12</sup> B. Knowlton, *How is the web changing cultural heritage?*, citato in M. G. Borelli, *Come cambia la memoria del teatro nell’era digitale? Moltiplicare formati e produzioni senza perdersi*, in «*Mimesis Journal*», n. 2, 2013, pp. 149-161:161.

### Disegnare e/o ridisegnare il panorama degli studi

Disegnare o ridisegnare il panorama attuale dell'iconografia/iconologia teatrale presume naturalmente una considerazione della bibliografia in questo campo (*state-of-the-field bibliography*). Si tratta, come ben sappiamo, di un campo interdisciplinare, quindi non necessariamente coltivato solo dagli studiosi di teatro: storici dell'arte, archeologi, storici della musica, storici del libro, storici tout court, archivisti e conservatori di musei affrontano l'analisi di testimonianze iconografiche che hanno attinenza con lo spettacolo. Sembra tuttavia che l'attuale specificità degli studi teatrali non sia ancora riuscita, se non in casi eccezionali, a superare il gap tra studiosi di teatro e studiosi di altre discipline.

Le bibliografie di iconografia/iconologia teatrale accessibili e circolanti in rete, quelle che i nostri studenti principalmente consultano, sono a dir poco deludenti, non solo perché spesso ignorano qui e là contributi fondamentali, ma perché sembrano non aver chiari né i limiti né le articolazioni di questo campo di ricerca. Direi che sembrano ignorare anche quanto fatto nell'ultimo ventennio del secolo scorso per dare al campo un'impronta sistematica e di riferimento disciplinare. E invece, quella presente, è una fase in cui c'è sicuramente una responsabilità maggiore riguardo al modo in cui si costruisce una bibliografia.

ChatGPT (interrogata da me il giorno 8 gennaio 2026) sa benissimo come si deve costruire/ricostruire una bibliografia di iconografia/iconologia teatrale nel campo delle immagini fisse e del ritratto d'attore, e distingue con correttezza e metodo i vari settori a cominciare dai contributi basilari (*methodological and seminal contributions*):

*Foundational works section:*

- actors' portraiture
- visual constructions of theatrical identity
- circulation and function of theatrical images (prints, paintings, frontispieces, etc.)

*Thematic clusters:*

- the actor's image between art and performance
- portraiture, celebrity, and professional identity
- transnational circulation of theatrical iconography
- iconography vs. iconology in theatre studies

*Historiographic framing:*

How scholarship:

- shifted the field away from purely illustrative uses of images
- introduced iconological, cultural, and semiotic readings
- connected theatre history with art history and visual studies

Tuttavia una bibliografia dell'iconografia/iconologia teatrale prodotta dall'intelligenza artificiale, che gli studenti consulteranno per avviare o implementare la loro ricerca, può essere scarsamente rappresentativa, non perché inevitabilmente selettiva, ma per via di distorsioni strutturali. Essa corrisponde infatti a una conoscenza che è un misto di dati soggetti a

condizioni d'uso specifiche, di testi pubblicamente accessibili e più in generale del discorso accademico e del sistema delle citazioni con tutti i suoi limiti ben noti. Ciò può portare sia a una sovra-rappresentazione di alcuni ambiti a scapito di altri: ad esempio gli studi anglosassoni o quelli di alcuni gruppi accademici; o ancora può non considerare gli apporti provenienti da contesti di studio storico-artistici, dalle attività museali ed espositive, o da altri prodotti scientifici - in riviste o in studi specialistici - non adeguatamente indicizzati. E quest'ultimo è uno dei problemi principali, se non il principale. Nella fase attuale, che richiede una ripermetrazione del campo di studi nel contesto dell'informazione veicolata in rete, si dovrebbe dunque prestare particolare attenzione all'indicizzazione bibliografica e sforzarsi di procedere con maggiore trasparenza e intento collaborativo alla messa in rete delle informazioni che andranno poi a comporre le bibliografie specializzate, accessibili sui siti o nelle banche dati.

L'avvento della strumentazione digitale pone vari problemi anche riguardo al materiale visivo e figurativo che possiamo reperire in rete agli indirizzi più svariati: dai siti istituzionali di musei, collezioni, biblioteche, riviste e progetti culturali specializzati, a quelli del mercato d'arte e librario (antiquari e case d'aste), agli archivi di immagini a pagamento e di libero utilizzo, a Wikimedia Commons, e infine al materiale diffuso sui canali social.

Un profluvio di immagini che la nostra capacità di percezione e di memoria deve imparare a gestire. Reperire, raccogliere, selezionare, analizzare, comporre e articolare in modo significativo le immagini, secondo i propri fini, sono procedimenti oggi apparentemente più semplici con i mezzi digitali a disposizione, in realtà resi più complicati proprio dall'abbondanza stessa dei materiali che ci si offrono in versioni svariate e a volte con un certo grado di incoerenza. Prende, diciamo pure, una certa vertigine.

Nel trattamento della documentazione iconografica c'è poi un altro problema che si deve tenere presente. Poiché non tutte le epoche e i fenomeni teatrali sono ugualmente rappresentati, in una cultura che dipende dalle immagini e da quel che si vede piuttosto che quel che si assimila tramite lo studio e la lettura, può essere inevitabile privilegiare quanto è più documentato visivamente. L'iconologia ben applicata è certamente un antidoto a questo: anche una sola immagine parla, se sappiamo farla parlare con procedimenti di indagine adeguati. Non possiamo inoltre relegare in secondo piano il fatto che lo spettacolo contemporaneo, e da ultimo nelle sue amplificazioni narrative e visuali, di intermediazione e transmediazione digitale, mette in discussione «il ruolo svolto dall'immagine in quanto possibile strumento di documentazione».<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> R. Guardenti, *Quali icone dello spettacolo contemporaneo?*, in id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, pp. 42-51. Alla prima parte del libro rimando per un quadro dei rapporti *Teatro e iconografia*, pp. 10-28.

Mi rendo conto che rischio di restare ancorata a un approccio documentale e positivista, e che non ho ancora completamente chiaro cos'altro possa effettivamente guidarci a mezza strada, come siamo, tra la memoria del passato teatrale e le tante possibilità creative di partecipazione, rievocazione (*reenactment*), trasmigrazione mediale (*medial transmigration* e *remediation*) che l'ecosistema digitale ci mette a disposizione. Tuttavia, questa mia perlustrazione è proprio orientata dal desiderio di capire quanto l'approccio alle immagini teatrali sia mutato in questi ultimi quindici anni, all'unisono con una cultura, quella digitale, che ha profondamente interferito con le arti performative.

Se consideriamo il panorama degli studi iconografici dal 2010, possiamo osservare in primo luogo lo stabilizzarsi di nuovi ambiti di ricerca specifici ascrivibili al campo dell'iconografia/iconologia dello spettacolo: la fotografia di teatro, la fotografia di danza, l'illustrazione di teatro, le relazioni teatro-performance-video-arte, le relazioni teatro-moda.

Voglio qui menzionare, per un qualche carattere esemplare, l'occasione un po' speciale della presentazione bolognese dei primi libri di Samantha Marenzi e Silvia Mei, coordinata da Marco De Marinis, a cui ho partecipato assieme a Cosimo Chiarelli.<sup>14</sup> La ricordo con piacere perché ha riunito tre studiosi di una generazione ben dopo quella mia e di De Marinis, che hanno contribuito significativamente in questi ultimi anni allo sviluppo dell'iconografia teatrale negli ambiti che ho appena citato.<sup>15</sup> Già in questi primi lavori Marenzi e Mei hanno mostrato un modo nuovo di affrontare lo studio delle immagini teatrali e disegnato un allargamento proficuo del campo dell'iconografia. Vi si prendono in esame due contesti affini, sia in termini cronologici che in termini di contaminazioni fra pratiche e media, seppure con differenze non irrilevanti, che in gran parte dipendono dall'oggetto centrale dei due studi: la danza in un caso e il teatro d'attore nell'altro. Ma in entrambi i contesti viene messa in luce la vocazione

<sup>14</sup> Tavola rotonda *Iconografia teatrale. Un revival di studi: Nuove prospettive applicazioni e modelli*, Bologna, Salone Marescotti – Dipartimento delle Arti, 20 novembre 2018, presentazione dei volumi di S. Marenzi, *Immagini di danza: Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento (Steichen – Craig – Schuré – Bourdelle – Duncan)*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018 e di S. Mei, *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

<sup>15</sup> Assieme a Massimo Agus, Cosimo Chiarelli è tra coloro che maggiormente hanno contribuito a consolidare la fotografia dello spettacolo (teatro, danza, pratiche e spazi performativi) come oggetto di studio specifico. Entrambi storici della fotografia, insieme hanno coordinato dal 2004 a San Miniato (PI) il Centro per la Fotografia dello Spettacolo, e organizzato dal 2004 al 2006 gli incontri sulla fotografia di spettacolo *Occhi di Scena*. Per un contributo sullo stato attuale degli studi, si veda *Fotografia, teatro, performance*, a cura di C. Chiarelli e G. Fiorentino, in «RSF. Rivista di studi di fotografia», n. 13 2022, e in particolare il saggio introduttivo sulla specificità della fotografia nel nuovo contesto esperienziale e concettuale della performance: C. Chiarelli, G. Fiorentino, *Fotografia, teatro, performance: iconografie, dispositivi e pratiche di scambio dagli anni Sessanta a oggi. Introduzione*, pp. 10-19, <https://rsf-rivistastudifotografia.it/article/view/1619>; DOI: 10.4424/rsf2022-2.

all'ibridazione nella sperimentazione e nella creazione delle immagini; essa abbraccia il teatro di prosa e la danza, il cabaret e il music-hall (per cui Giovanni Lista ha coniato l'opportuna definizione di "avanguardie non dichiarate"), la scultura e la grafica (disegni, incisioni, manifesti), la fotografia artistica, la moda e l'illustrazione della moda.

Con questa prospettiva, i nuovi studi di iconografia si sono aggiunti a quelli da sempre specifici della figuratività del teatro, come lo studio della scenografia e del costume teatrale, e ne è scaturita una produzione scientifica crescente e articolata anche nel contesto di musei, biblioteche, collezioni, attività espositive, progetti di divulgazione in rete.

Affrontare tutti i settori, esaurendo le informazioni bibliografiche pertinenti, avrebbe trasformato il mio intervento in una bibliografia ragionata, senza contare che alcuni di essi sono più lontani dalla mia competenza. Nella consapevolezza che tralascierò, almeno in questa occasione, settori tradizionali degli studi iconografici (cui io stessa ho contribuito) e acquisizioni interessanti, me ne scuso in anticipo. Procederò quindi per grandi nuclei tematici, selezionando alcuni contesti di ricerca particolarmente reattivi alle grandi trasformazioni introdotte con la cultura digitale dell'ultimo quindicennio e che, per questa ragione, possono indicarci modi nuovi di affrontare e sviluppare l'iconografia/iconologia dello spettacolo in senso lato, e più particolarmente quella che riguarda il teatro e l'attore. Il percorso che vi propongo potrà forse fornire, oltre a occasionali indicazioni di metodo, qualche risposta alle domande che ci poniamo intorno al patrimonio delle immagini teatrali e alla trasmissione della sua memoria.

### **Musei e collezioni**

Le possibilità create dalle risorse digitali hanno enfatizzato il carattere dinamico del materiale iconografico e ne hanno rimodellato la fruizione (strategie per la documentazione, accesso alle collezioni e loro uso, esposizioni reali o virtuali), impattando sulle attività di musei e collezioni ma anche, e soprattutto, sull'elaborazione critica e creativa, da parte degli artisti che possono usarli come fonti di ispirazione,<sup>16</sup> da parte dei conservatori, degli studiosi e del pubblico cui le risorse patrimoniali sono destinate.

---

<sup>16</sup> «In some instances, an object in the archives will serve as a door into creativity» F. Marini, *Provenance and Theatre Archives*, in «Archival Science», n. 24, 2024, pp. 573-589:577. Rimando a questo articolo per un quadro generale e aggiornato sulle problematiche dell'archiviazione dei materiali dello spettacolo vivente, con particolare riguardo alla fase post-pandemia.

Vorrei iniziare da due convegni tenuti a Parigi nel 2018<sup>17</sup> e nel 2019<sup>18</sup> nella cornice di un appuntamento importante del mercato dell'arte quale il "Salon du Dessin". Si è trattato di due occasioni significative, proprio perché il grande mercato collezionistico è da sempre un riferimento importante per la ricerca iconografica. Girando per gli stand ci si poteva imbattere in qualche disegno teatrale, scenografie, bozzetti e figurini, ritratti di attori o rappresentazioni di scene. Era un piacere vedere emergere quelle opere grafiche, a volte rare o sconosciute, dalle cartelle di una collezione. Le due occasioni del convegno hanno riunito, oltre agli studiosi accademici,<sup>19</sup> conservatori di biblioteche e musei con collezioni specializzate: Département de Musique et Département des Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (BnF), Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, Collection de dessins des Beaux-Arts, Musée Carnavalet, raccolte grafiche della Collezione Giorgio Cini di Venezia, Theatermuseum - Kunsthistorisches Museum di Vienna. Gli atti contengono quindi alcuni aggiornamenti importanti sulla valorizzazione di diversi fondi teatrali delle istituzioni partecipanti che hanno sviluppato in questi anni progetti di catalogazione e diffusione in rete del loro patrimonio iconografico e documentario.

Di grande rilievo è il lavoro del Theatermuseum viennese, che ha portato avanti (2023-2024) un imponente progetto di catalogazione e digitalizzazione della collezione di circa 4500 figurini creati da costumisti attivi nei teatri di corte di Vienna nel corso dell'800.<sup>20</sup> Rudi Risatti, conservatore del Dipartimento dei Disegni del Theatermuseum, tramite esposizioni, progetti e collaborazioni, ha in questi anni sviluppato lo studio degli artisti italiani (architetti, scenografi e costumisti), protagonisti dello spettacolo barocco alla corte imperiale. Nel 2016, per celebrare i 25 anni dell'istituzione del Theatermuseum nella sede del Palais Lobkowitz, l'esposizione *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, che si avvaleva di diversi supporti

---

<sup>17</sup> Treizièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 21-22 marzo 2018, *Le dessin et les arts du spectacle. Le geste et l'espace I*, diretti da P. Rosenberg e M. S. d'Oria, a cura di C. Hattori, Parigi, Société du Salon du Dessin, 2018.

<sup>18</sup> Quatorzièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 27-28 marzo 2019, *Le dessin et les arts du spectacle. Le geste et l'espace II*, diretti da P. Rosenberg e M. S. d'Oria, a cura di C. Hattori, Paris, Société du Salon du Dessin, 2019. Articolato in due sezioni: *Occuper la scène: Décor et costumes*, *Occuper la ville: Fêtes et appareils*.

<sup>19</sup> Tra cui diversi studiosi italiani: Maria Ida Biggi, Renzo Guardenti e Franca Varallo, oltre a chi scrive.

<sup>20</sup> Progetto di digitalizzazione *Vor den Vorhang* (Before the curtain). *Digitization of Important Holdings from the Kunsthistorisches Museum and the Theatermuseum*. Subproject I: *Digitization of the Figurines of the Viennese Court Theaters (19th century)*, finanziato dall'Unione Europea tramite il fondo NextGenerationEU. Per i dettagli si rimanda al sito: <https://www.theatermuseum.at/en/backstage/research/research-projects-and-results/vor-den-vorhang-before-the-curtain/>

multimediali, è stata corredata da un importante catalogo<sup>21</sup> e da un programma di eventi culturali. L'insieme è stato giustamente elogiato da Francesco Cotticelli, nella sua recensione alla mostra, come esempio di divulgazione intelligente e di valorizzazione del patrimonio teatrale.<sup>22</sup> Successiva e importante occasione è stata l'esposizione *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, allestita al Theatermuseum dall'8 ottobre 2020 al 2 agosto 2021, che ha per la prima volta raccolto in maniera esaustiva il corpus delle invenzioni grafiche dello scenografo e costumista riferibili al genere grottesco. Il catalogo, frutto di uno straordinario lavoro di approfondimento,<sup>23</sup> costituisce un punto fermo nell'iconografia della Commedia dell'Arte e delle sue risonanze, con una ampiezza di prospettive che vanno dalla ricezione della Commedia dell'Arte presso la corte di Vienna, alla diffusione europea dei temi iconografici, al *reenactment* prodotto dall'interazione tra testimonianza iconografica e azione performativa. Il lavoro si è infatti avvalso della collaborazione dell'Arlecchino Claudia Contin e del suo Studio Porto Arlecchino a Pordenone: una scelta particolarmente appropriata, perché l'atelier di Contin ha saputo coniugare pratica performativa e studio su base storico documentaria, dando ampio spazio all'iconografia.<sup>24</sup> L'esperienza viennese ha pienamente manifestato un modo dinamico, creativo, ma nello stesso tempo storicamente coerente, di intendere il patrimonio iconografico del teatro e il suo enorme potenziale culturale.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Vienna, Österreichisches Theatermuseum, Palais Lobkowitz, 3 marzo 2016-30 gennaio 2017; per il catalogo: *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, a cura di A. Sommer-Mathis, D. Franke e R. Risatti, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016.

<sup>22</sup> F. Cotticelli, *Spettacolo barocco. Triumph des Theaters*, in «Drammaturgia», 21 ottobre 2016, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6667>.

<sup>23</sup> *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, a cura di R. Risatti, Wien, Hollitzer, 2019, con saggi, oltre che dello stesso Risatti, di S. Ferrone, S. Santi (o De Santi), A. Sommer-Mathis e altri. Si veda anche il Video YouTube 18 dicembre 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=TYd2-lBWpBY>. Si rimanda inoltre al saggio italiano: R. Risatti, *Le figure grottesche di Lodovico Ottavio Burnacini scenografo viennese*, in «Commedia dell'Arte. Studi storici», nuova serie, II/2019, pp. 31-62.

<sup>24</sup> Inevitabile qui citare il volume che rende conto di questo interessante percorso teorico e pratico: C. Contin Arlecchino, *La Umana Commedia di Arlecchino. Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna*, Trento, Forme Libere, 2017, con un importante apparato iconografico accompagnato da puntuali referenze.

<sup>25</sup> Si segnala inoltre anche la ricerca più recente su Antonio Daniele Bertoli (1677-1743) e la sua opera di artista grafico al servizio della corte imperiale con particolare riguardo per la raccolta dei magnifici costumi teatrali da lui disegnati. A lui è stato dedicato il recente convegno internazionale, curato da R. Risatti e tenuto presso l'Ambasciata Italiana di Vienna il 25 settembre 2025: *Bertoli (1677-1743). Zeichnerische Eleganz in den Diensten des Kaiserhofes/Bertoli (1677-1743). Disegnare l'eleganza al servizio della corte imperiale*.

Infine, con la mostra virtuale *Art-es: From Real Life into the World of Art*,<sup>26</sup> risultato di un progetto di ricerca internazionale, il Theatermuseum ha creato quindici spazi virtuali dedicati alla cultura festiva europea tra '500 e '700: eventi festivi, entrate trionfali, opere, balletti e singoli manufatti d'arte vengono presentati grazie a una combinazione di strumenti audiovisivi che aiutano a comprendere il documento iconografico nel suo contesto originario, sottolineando la relazione tra arti visive e arti performative. Anche se personalmente nutro qualche perplessità su questo tipo di ricostruzioni ancora abbastanza schematiche e visivamente troppo semplificate – benché, come in questo caso, accompagnate da adeguate bibliografie scientifiche – si tratta tuttavia di una sperimentazione importante nelle modalità di “animazione” del patrimonio iconografico destinate a un pubblico più ampio che quello della comunità accademica.<sup>27</sup> Alle giornate del “Salon du Dessin” di Parigi, Maria Ida Biggi ha rappresentato l'Istituto per il Teatro e il Melodramma (già Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo) della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.<sup>28</sup> Tutti conosciamo questa importante istituzione e molti di noi hanno partecipato alle numerose iniziative scientifiche ivi organizzate e visitato le esposizioni curate dall'Istituto che Maria Ida Biggi dirige dal 2007, coadiuvata nel tempo da Marianna Zannoni. Se guardiamo ai loro profili professionali capiamo anche la sinergia che è alla base del successo di questa loro impresa. La prima è architetto di formazione, ed è probabilmente oggi la maggior esperta italiana di scenografia, nel solco della grande tradizione di studi veneziana di Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo, cui ha reso omaggio con pubblicazioni, esposizioni e convegni.<sup>29</sup> La continuità di questa linea di studi che parte dalle pioniere di quella che definirei l'“iconologia classica”<sup>30</sup> è documentata dalle numerose pubblicazioni e iniziative di ricerca connesse all'acquisizione di importanti

<sup>26</sup><https://www.artes-exhibition.digital/de/ausstellung/>;  
<https://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/ausstellungen/from-real-life-into-the-world-of-art/>.

<sup>27</sup> R. Risatti ha presentato il lavoro delle ricostruzioni digitali in una conferenza fiorentina: *Modernità barocca. Feste e Teatro della Vienna tra Sei e Settecento e loro rivisitazioni digitali* (22 marzo 2025), curata da C. Pagnini e G. Stefani, nell'ambito del Laboratorio di esegesi e rilevazione architettonica degli edifici teatrali del DAMS di Firenze.

<sup>28</sup> <https://www.cini.it/istituti-e-centri/teatro-e-melodramma/>.

<sup>29</sup> M. T. Muraro, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M. I. Biggi, Venezia, Marsilio, 2004; *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 16-17 novembre 2015, a cura di M. I. Biggi, Firenze, Le Lettere, 2016.

<sup>30</sup> In questa prospettiva fondativa e canonica dell'iconografia/iconologia, storia della scenografia e storia del costume sono vincolate allo studio dello spazio/luogo teatrale e della sua evoluzione, nonché al rapporto scena/corpo umano, nel quadro dei modi espressivi della visione/figurazione e delle convenzioni estetiche e sociali. Per un'analisi del metodo si rimanda a G. Guccini, 1945, *Elena Povoledo: primi sguardi sul metodo, sul teatro*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, cit., pp. 32-44.

fondi collezionistici.<sup>31</sup> Biggi non solo ha sviluppato le linee programmatiche dell'istituzione di riferimento (la prestigiosa Fondazione Cini), ma ha saputo superare le aspettative, dando forma a una realtà museale e di ricerca imprescindibile per lo studio del teatro italiano e del suo patrimonio figurativo. Marianna Zannoni, che collabora dal 2009,<sup>32</sup> ha coltivato gli studi specialistici della storia della fotografia teatrale e ha prodotto una serie di lavori importanti sulla fotografia di teatro in Italia, da ultimo la bella monografia su Attilio Badodi.<sup>33</sup>

Ma sappiamo bene tutti che il cuore pulsante dell'Istituto è la "Divina Eleonora", e sappiamo anche l'enorme lavoro di sistemazione e acquisizione di fondi (manufatti e documenti)<sup>34</sup> portato avanti in questi anni di pari passo con le esposizioni, e i progetti di catalogazione e digitalizzazione.

Dalla storica esposizione del 2001, nell'allestimento di Pier Luigi Pizzi,<sup>35</sup> che marca un nuovo approccio alla figura della grande attrice e «proietta il mito dusiano nel nuovo millennio»,<sup>36</sup> fino alla recente celebrazione del centenario della morte di Duse nel 2024 con *Eleonora Duse mito contemporaneo*,<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Rimando al sito per l'elenco e la presentazione di questi fondi: <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/home.html>. Da segnalare i fondi degli artisti scenografi acquisiti negli ultimi quindici anni: Archivio Pierluigi Samaritani (2012), Archivio Titina Rota (2014), Archivio Mischa Scandella (2018), Archivio Santuzza Calì (2021). L'Archivio Iconografico Teatrale e Musicale (AITM) raccoglie i materiali iconografici afferenti ai fondi d'archivio conservati presso l'Istituto <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000003/archivio-iconografico-teatrale-musicale.html>.

<sup>32</sup> Iniziando presso l'allora Centro nel periodo di servizio civile, è stata successivamente assunta nel 2016. Laureata in materie di spettacolo presso lo IUAV, si è perfezionata con un dottorato a Ca' Foscari.

<sup>33</sup> Si vedano, di M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (PI), Titivillus, 2018; *Attilio Badodi fotografo di teatro*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2025.

<sup>34</sup> Per l'Archivio Eleonora Duse e le diverse donazioni che sono confluite in esso si rimanda a <https://archivi.cini.it/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000004/eleonora-duse.html>. Si veda anche il convegno organizzato da M. I. Biggi e M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-29 novembre 2019, i cui contributi sono stati pubblicati sulla rivista «Drammaturgia», a. XVIII, n.s. 8, 2021, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/567>.

<sup>35</sup> *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra Venezia Fondazione Giorgio Cini Isola di San Giorgio Maggiore, 1 ottobre 2001-6 gennaio 2002, a cura di M. I. Biggi; si veda anche il CD-ROM *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte. Immagini della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di P. Bertolone, 2001.

<sup>36</sup> F. Bertellini, *Il teatro e la vita di Eleonora Duse nelle mostre italiane dal 1958 ad oggi*, in «Sinestesiaonline/Il Parlaggio online», VI, n. 21, 2017, pp. 1-30:3, <https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/ottobre2017-15.pdf>. Il saggio censisce le mostre dusiane sino al 2016.

<sup>37</sup> Palazzo Cini di San Vio - La Galleria, 28 giugno-13 ottobre 2024, curata da M. I. Biggi e A. Delle Vacche <https://www.cini.it/eventi/mostra-eleonora-duse-mito-contemporaneo/>.

passando per *Dal ritratto all'icona. Il fascino di un'attrice attraverso la fotografia*,<sup>38</sup> i tanti eventi espositivi che si sono succeduti hanno costituito le tappe di un percorso critico che intende essere di partecipazione e di memoria: oggetti, documenti e manufatti artistici che ci narrano della Duse donna e attrice assumono valore di testimonianza iconica, nella dimensione di una presenza condivisa, e non di una semplice rievocazione. Con questo obiettivo è stata creata nel 2011 la Stanza della Duse uno spazio permanente che vuole rendere accessibile, grazie ad allestimenti tematici nel principio dell'"archivio aperto e visitabile", il patrimonio custodito nell'Archivio Duse.<sup>39</sup> Qui è stata allestita la trilogia di esposizioni dedicate al rapporto dell'attrice con la città di Venezia (2022), con la scena italiana del suo tempo (2023) e, infine, con gli artisti e il teatro di tutto il mondo (2024). Nella prospettiva di un approccio partecipato alle testimonianze documentali, dal 16 maggio al 14 giugno 2024 si è svolta la rassegna teatrale "Dall'archivio alla scena", presso l'Auditorium lo Squero dell'Isola di San Giorgio, in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto, nella quale le attrici Sonia Bergamasco, Lucia Poli ed Elena Bucci hanno dato vita a un processo di anamnesi e immaginazione elaborato nella loro frequentazione dell'archivio con la collaborazione dell'Istituto.

Vorrei fare alcune considerazioni su questa impresa veneziana così importante per l'iconografia teatrale: è, mi pare, l'unico contesto italiano che sviluppa sistematicamente e coerentemente il patrimonio iconografico con una ampiezza di orizzonti che comprendono la scenografia e il costume, i rapporti tra moda e teatro, l'attore e la regia, e, *last but not least*, la storia della storiografia teatrale con particolare riguardo a quelle personalità che hanno avuto un ruolo determinante nella prospettiva degli studi iconografici: ricordo qui anche la recente donazione di una parte della Collezione Zorzi, per volontà di Andrea Zorzi e Paola Ventrone, che viene a integrare significativamente il Fondo de Bosio. Il rigore sul piano documentale e lo studio attento dell'iconografia fotografica della Duse ha condotto, con la Stanza della Duse, a una rivisitazione moderna e attuale di un genere iconografico, quello che gli inglesi chiamano *Theatrical memorabilia* (cioè il collezionismo e l'esposizione di oggetti di memoria attoriali), che appariva anni orsono un po' stantio e condannato al declino, ma che può oggi, nell'era digitale, aprirsi a nuove potenzialità, se sviluppato in una prospettiva di conservazione dinamica, reale e virtuale, partecipata di persona e tramite la

---

<sup>38</sup> Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 18 marzo 2016-31 marzo 2017, mostra e catalogo a cura di M. Zannoni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, accessibile in rete: [https://iris.unive.it/retrieve/e4239dde-a8bf-7180-e053-3705fe0a3322/Zannoni\\_Dal%20ritratto%20all%27icona.pdf](https://iris.unive.it/retrieve/e4239dde-a8bf-7180-e053-3705fe0a3322/Zannoni_Dal%20ritratto%20all%27icona.pdf).

<sup>39</sup> *La Stanza Eleonora Duse*, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia dal 18 marzo -18 dicembre 2016. Si veda pure M. Zannoni, *Eleonora a Venezia. Dieci anni della Stanza Duse*, Corazzano (PI), Titivillus, 2023, consultabile in accesso aperto: <https://hdl.handle.net/10278/5011832>.

rete, e in un habitat narrativo, “performativo” e immaginativo costruito anche grazie alle risorse digitali.<sup>40</sup> Maria Ida Biggi nel suo contributo al volume *Mostrare lo spettacolo* del 2013 guarda con attenzione al superamento dell’approccio positivista al patrimonio museale, focalizzato sull’esibizione documentale e monumentale, verso un approccio esperienziale e partecipato, espanso grazie alle nuove risorse digitali.<sup>41</sup>

Come avverte anche Paola Bertolone:

sono (...) i nuovi media e l’impiego del digitale a creare la differenza con le modalità espositive tradizionali, il salto in quanto a prassi e concezione del display. (...) Il crinale su cui i nuovi allestimenti museali sono situati, e con cui di necessità attraverso il digitale vengono a confronto in modo più o meno consapevole, è la relazione fra il virtuale e la realtà fattuale, fra la verità sepolta nel passato come uno spettro e la sua intermediazione nel momento attuale; è dunque la rielaborazione implicita della memoria che emerge nella sua complessità (...).<sup>42</sup>

È indubbio che in questa prospettiva che si può definire “performativa”, assunta nelle recenti esperienze museografiche ed espositive, il materiale iconografico, pur contestualizzato storicamente come accadeva un tempo, venga inserito in un habitat diegetico transtestuale, affidato a percorsi interattivi e multimediali, che generano una polifonia inclusiva ed eteronoma rispetto all’affermazione di parametri sociali e canoni estetici precostituiti.

Si potrebbero a questo riguardo fare ancora esempi di allestimenti ed esposizioni attinenti al teatro che hanno percorso in modo pionieristico questa strada “performativa”: dall’allestimento del MEMUS, Museo e Archivio storico del Teatro San Carlo di Napoli ideato da Studio Azzurro

---

<sup>40</sup> Sul collezionismo teatrale e le sue prospettive attuali si veda *Collecting Theatre*, a cura di H. van Keulen, Amsterdam, WBOOKS/Allard Pierson, 2025, pubblicato per il centenario del Toneelmuseum (Theatre Museum), con una selezione di 100 opere, ora nella Theatre Collection e parte delle Collections of the University of Amsterdam – Allard Pierson; e *Enthoven Unboxed: 100 Years of Collecting Performance*, esposizione del centenario della fondazione della Theatre and Performance Collection del Victoria&Albert Museum di Londra, 14 settembre 2024-29 marzo 2026, <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/enthoven-unboxed-100-years-of-collecting-performance>, materiale dell’esposizione accessibile attraverso il blog: [https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/introducing-enthoven?srsId=AfmBOooSdl0gvpNvEn7eS3ih5pj6g1GCYx\\_BnHF7eeXf7Af3Jrb5bBx1](https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/introducing-enthoven?srsId=AfmBOooSdl0gvpNvEn7eS3ih5pj6g1GCYx_BnHF7eeXf7Af3Jrb5bBx1).

<sup>41</sup> P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo: Musei e mostre delle Performing Arts*, Roma, UniversItalia, 2013. I tre interventi contenuti del volume, cui si rimanda per una considerazione critica dell’evoluzione delle realtà museali italiane e dei principali eventi espositivi riguardanti il teatro e lo spettacolo dagli anni ’70 fino al 2013, fanno il punto rispettivamente su *Musei e mostre dello spazio scenico*, *Musei e mostre del performer*, *Musei e mostre del costume*. Sono di grande interesse per la valutazione delle nuove prospettive che si sono aperte con l’abbandono dell’approccio museale ottocentesco e positivista.

<sup>42</sup> P. Bertolone, *In assenza. Musei e mostre del performer*, in *Mostrare lo spettacolo* cit., pp. 74-76.

(2011),<sup>43</sup> a mostre esemplari quali quelle di Palazzo Fortuny a Venezia *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia* (8 dicembre 2012-8 aprile 2013),<sup>44</sup> *I Fortuny una storia di famiglia* (11 maggio-24 novembre 2019),<sup>45</sup> ad *Opera: Passion, Power and Politics*, del Victoria&Albert Museum di Londra (30 settembre 2017-25 febbraio 2018),<sup>46</sup> a quelle allestite in occasione del quarto centenario della morte di Shakespeare: *Shakespeare in Ten Acts* alla British Library di Londra (15 aprile-6 settembre 2026)<sup>47</sup> e *First Folio! The Book That Gave Us Shakespeare* (19 novembre 2016-22 gennaio 2017),<sup>48</sup> e per finire, al tour americano di diciotto copie del First Folio come parte della celebrazione *The Wonder of Will*, alla Folger Shakespeare Library di Washington.

Proprio questa istituzione che conserva la maggiore collezione shakespeariana del mondo, con il suo sito online, è un esempio di come gestire il patrimonio iconografico sia in una prospettiva di conoscenza storico-critica che dinamica e trasversale, allargata agli studiosi, agli artisti e ai creatori, al pubblico ampio di persone appassionate e curiose. Naturalmente si tratta di Shakespeare, vale a dire di un universo poetico che ha la forza e l'estensione del mondo e della stessa umanità, ma la scommessa «di portare avanti la conoscenza e le arti»<sup>49</sup> è, almeno nella mia frequenza del sito online in qualità di utente interessato, più che vinta. Oltre alla possibilità di esplorare in lungo e in largo le collezioni digitali,<sup>50</sup> a un OPAC rinnovato nel 2022,<sup>51</sup> al quadrimestrale «Folger Magazine», alla organizzazione di eventi, spettacoli, concerti e conferenze in presenza e fruibili online, la Folger, con i Blogs e i Podcasts and Recordings, ha aperto in rete un dialogo

<sup>43</sup> MEMUS *Opera ad arte, Arte all'opera/Artwork, Working Art*, 2011; <https://www.studioazzurro.com/en/works/memus-en/>.

<sup>44</sup> A cura di P. Bolpagni, con l'allestimento di D. Ferretti: <https://fortuny.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/inverno-a-palazzo-fortuny-fortuny-e-wagner-il-wagnerismo-nelle-arti-visive-in-italia/2012/08/5153/la-mostra-2/>.

<sup>45</sup> A cura di D. Ferretti con C. Da Roit: <https://fortuny.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/i-fortuny-una-storia-di-famiglia/2019/03/18040/mostra-3/>.

<sup>46</sup> <https://www.vam.ac.uk/articles/inside-the-opera-passion-power-and-politics-exhibition>.

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/@britishlibrary/search?query=Shakespeare%20in%20ten%20acts>.

<sup>48</sup> <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/first-folio-tour-shakespeare-celebrations/>. <https://www.folger.edu/explore/shakespeare-in-print/about-the-folger-first-folios/>.

<sup>49</sup> Così si presentava il blog *Shakespeare Unlimited*: «*Shakespeare Unlimited* comes to you from the Folger Shakespeare Library. Home to the world's largest Shakespeare collection, the Folger is dedicated to advancing knowledge and the arts», <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/>.

<sup>50</sup> <https://digitalcollections.folger.edu> rimanda a: "Books", "Manuscripts", "Art & Objects", "Shakespeare", "Bindings", "Folger Archives", "Reference Images", "Microfilm Images", con esaustive possibilità di investigazione iconografica.

<sup>51</sup> L'OPAC attuale ha sostituito il precedente Hamnet creato nel 1996 e accessibile sul web dal 1999, <https://catalog.folger.edu>.

a distanza e continuato con gli utenti. Il podcast *Shakespeare unlimited*, dal giugno 2013 a oggi, offre programmaticamente un «'no limits' tour of the connections between Shakespeare, his works and our world». In questa straordinaria varietà di approcci e di incontri l'esplorazione iconografica ha un posto rilevante e costruisce una cultura diffusa e dinamica dell'immaginario collegato all'universo di Shakespeare.<sup>52</sup> Per limitarci a un esempio recentissimo, la mostra in corso *Imagining Shakespeare: Mythmaking and Storytelling in the Regency Era* (4 ottobre 2025-2 agosto 2026),<sup>53</sup> che espone per la prima volta dalla sua dispersione quattordici dipinti della Shakespeare Gallery di John e Josiah Boydell (1789-1805), è accompagnata nell'Episode 280, *The Boydell Shakespeare Gallery: Behind the scenes of the first Shakespeare museum*,<sup>54</sup> dall'audio streaming di un commento introduttivo di Rosie Dias (University of Warwick) e Michael Dobson (University of Birmingham) alla storia della Gallery,<sup>55</sup> e dal rinvio ai post precedenti dedicati alla Gallery nei blog della Folger.

Dal 2015 un altro blog, *Shakespeare & Beyond*,<sup>56</sup> affianca *Shakespeare unlimited*. I circa 350 posts esplorano un ampio spettro di argomenti direttamente, o anche indirettamente, correlati a Shakespeare: il periodo storico in cui è vissuto, i modi in cui le sue opere sono state messe in scena nei quattro secoli che ci separano da lui, la forza perdurante dei suoi personaggi e del suo linguaggio. Ma oltre a questi argomenti, il blog affronta quanto oggi dà forma alla nostra esperienza di Shakespeare: tendenze nella messinscena, studi e ricerche recenti, cultura pop, libri, film e il contesto della storia letteraria e teatrale. Il termine "beyond" suggerisce che il blog si occupa anche di argomenti non direttamente collegati al Bardo. Non pochi sono i post che propongono temi iconografici: dai ritratti di Shakespeare,<sup>57</sup> a quelli dell'attrice Charlotte Cushman (1816-1876)<sup>58</sup> e della *child star* Elsie Leslie

---

<sup>52</sup> <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/>.

<sup>53</sup> <https://www.folger.edu/whats-on/imagining-shakespeare-mythmaking-and-storytelling-in-the-regency-era/>.

<sup>54</sup> <https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/the-first-shakespeare-museum/>, 23 febbraio 2026.

<sup>55</sup> <https://soundcloud.com/folgershakespearelibrary/the-boydell-shakespeare?>, 23 febbraio 2026.

<sup>56</sup> <https://www.folger.edu/authors/shakespeare-beyond/>, 346 post, con quello del 3 marzo 2026.

<sup>57</sup> <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/topics/shakespeare-portraits/>, con i rimandi ai post di *Shakespeare & Beyond* (2015-2025) sui ritratti. Il tema è stato rilanciato proprio nel 2015 dallo studio di K. Duncan-Jones, *Portraits of Shakespeare*, Oxford, Bodleian Library, 2015.

<sup>58</sup> *Charlotte Cushman, an American star*, 22 luglio 2016, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/charlotte-cushman-an-american-star/>.

(1881-1960),<sup>59</sup> all'acquaforte del 1770 che commemora il *Pageant shakespeareano* inscenato da Garrick al Drury Lane,<sup>60</sup> alle fotografie che rappresentano la produzione giapponese di *Hamlet* al Tsukiji Shogekijo di Tokyo nel 1933 (Piccolo Teatro Tsukiji),<sup>61</sup> al quilt realizzato dall'artista tessile Patty Elwin Davis,<sup>62</sup> ai ritratti fotografici di Helena Modjeska (1845-1909) in alcune sue interpretazioni shakespeareane,<sup>63</sup> alla collezione di Earle Hyman (1926-2017), primo attore afro-americano ad aver recitato nelle quattro grandi parti di Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear,<sup>64</sup> sino alla recente presentazione della Henry Irving and Ellen Terry Collection acquistata dalla Folger nel 1924.<sup>65</sup> Nella rubrica "Up-close" vengono analizzati anche dipinti e incisioni con la possibilità di esplorare i dettagli: alla mappa di Londra (*Londinum feracissimi Angliae Regni metropolis*, 1574) di Georg Braun e Frans Hogenberg,<sup>66</sup> all'acquaforte a colori *The Oaken Chest or the Gold Mines of Ireland, a Farce* (1797), caricatura che mostra tutta la famiglia di William Henry Ireland intenta a fabbricare falsi shakespeareani,<sup>67</sup> al dipinto *Seven*

<sup>59</sup> Elsie Leslie: *Sparkling Child Star of the American Stage*, 6 novembre 2018, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/elsie-leslie-sparkling-child-star-of-the-american-stage/>.

<sup>60</sup> *The principal characters in the procession of the Pageant exhibited in the Jubilee at Drury Lane Theatre* (1770), in *Excerpt: What Blest Genius? The Jubilee That Made Shakespeare*, 2 aprile 2019, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/excerpt-what-blest-genius-the-jubilee-that-made-shakespeare/>.

<sup>61</sup> *Folger Finds: Photographs of Hamlet in Japan*, 6 luglio 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/folger-finds-hamlet-in-japan-photographs/>. Il teatro prendeva nome dal distretto di Tokyo in cui si trovava. Le foto rappresentano Maruyama Sadao come Claudius, Yamamoto Yasue come Gertrude, Susukida Kenji come Hamlet, Takatsu Keiko come Ophelia. L'acquisizione dell'insieme era stata annunciata da un post di E. DeBold, *New Acquisition: Photographs of an early 20th-century production of Hamlet in Japan*, 22 giugno 2021, <https://www.folger.edu/blogs/collation/photographs-hamlet-in-japan/>.

<sup>62</sup> *Folger Finds: A Shakespeare quilt*, 10 agosto 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/shakespeare-quilt-folger-finds/>.

<sup>63</sup> E. Ferington, *Helena Modjeska, a shining Polish-American star*, 15 ottobre 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/helena-modjeska-a-shining-polish-american-star/>.

<sup>64</sup> *Earle Hyman: An actor makes history*, 31 maggio 2024, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/earle-hyman-an-actor-makes-history/>. La collezione è entrata alla Folger nel 2020 grazie al lascito della famiglia dell'attore, vedi E. DeBold, *Announcing the Earle Hyman Collection*, 25 giugno 2020, <https://www.folger.edu/blogs/collation/earle-hyman-collection/>.

<sup>65</sup> La collezione comprende locandine, fotografie e lettere private, copioni annotati, manifesti, stampe e altro materiale, vedi C. Kennedy, *Actors Ellen Terry, Henry Irving, and Victorian Shakespeare*, 27 febbraio 2026, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/actors-ellen-terry-henry-irving-and-victorian-shakespeare/>.

<sup>66</sup> *Up Close: A 1574 map of London*, 21 agosto 2020, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-map-london-1574/>.

<sup>67</sup> *Up Close: An 18th-century caricature of the Shakespeare-forging William Henry Ireland and his family*, 18 settembre 2020, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-william-henry-ireland-caricature-shakespeare-forges/>.

*Ages of Man* di George James De Wilde che illustra un passo del celebre discorso di Jaques in *As You Like It* (II.7. versi 146-150).<sup>68</sup>

Alla condivisione dei materiali delle collezioni e delle acquisizioni è riservato, a partire dal 2011 il blog *The Collation!*, diretto dal 2015 al 2023 da Abbie Weinberg, i cui posts sono firmati da diversi curatori e ricercatori. Molti di essi toccano temi iconografici: oltre ai contributi di Elisabeth DeBold già citati,<sup>69</sup> e di Emma Poltrack,<sup>70</sup> di grande interesse sono i *blog posts* di Erin Blake,<sup>71</sup> che presentano di volta in volta in modo accessibile, ma anche scientificamente approfondito, problemi critico-filologici relativi alla storia del libro e dell'illustrazione libraria, alla bibliografia materiale e all'iconografia: da come riconoscere gli stati di un watchpaper,<sup>72</sup> a come leggere e interpretare una locandina,<sup>73</sup> alle differenze di composizione tra il disegno di Francis Hayman e l'incisione di Hubert-François Gravelot per la tavola dei *Two Gentleman of Verona* nell'edizione shakespeariana di Thomas Hamner (1743-1744),<sup>74</sup> alla considerazione istruttiva di un disegno in una lettera di Ellen Terry,<sup>75</sup> al confronto tra stato di prova e stato finito

---

<sup>68</sup> *Up Close: A 'Seven Ages of Man' painting*, 16 aprile 2021, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-seven-ages-of-man-painting-as-you-like-it/>.

<sup>69</sup> Si vedano quelli già citati alle note 61 e 64. Segnalo inoltre: il post *The Other First Folio*, in collaborazione con A. Weinberg, riguardante l'in-folio *The workes of Beniamin Ionson* (1616), 11 ottobre 2016, <https://www.folger.edu/blogs/collation/the-other-first-folio/>; il commento a una litografia francese, purtroppo non riconosciuta come una caricatura di Talma nell'interpretazione della *Tragédie d'Hamlet: Birdbrained*, 3 settembre 2020, <https://www.folger.edu/blogs/collation/birdbrained/>.

<sup>70</sup> Segnalo il post che riguarda le caricature e la passione per la moda dell'attore Robert Coates (1772-1848), E. Poltrack, *The Amateur of Fashion: Robert "Romeo" Coates*, 16 maggio 2023, <https://www.folger.edu/blogs/collation/robert-romeo-coates/>, e quello sull'apparizione dell'orso in *The Winter's Tale* all'uscita di Antigono (III.3.): E. Poltrack, *Exit, Pursued by a Polar? Bear*, 19 settembre 2023, <https://www.folger.edu/blogs/collation/exit-pursued-by-a-polar-bear/>. L'apparizione è messa in relazione con gli spettacoli di combattimenti di animali che avvenivano nel Bear Garden, teatro-arena edificato nei pressi del Globe e visibile nella veduta di Londra dal Bankside incisa da Visscher nel 1625.

<sup>71</sup> Per un elenco dei suoi 98 posts dal 2011 al 2025 si rimanda a <https://www.folger.edu/authors/erin-blake/>.

<sup>72</sup> E. Blake, *18th-century watchpapers*, 1 marzo 2022, <https://www.folger.edu/blogs/collation/18th-century-watchpapers/>.

<sup>73</sup> E. Blake, *What's in a playbill?*, 16 novembre 2021, <https://www.folger.edu/blogs/collation/whats-in-a-playbill/>. Il post è anche un tributo a George Winchester Stone e alle sue ricerche presso la Folger dal 1935 al 1960 per il fondamentale *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960-1968, 5 v. in 11 [v. 1, 1965], oggi accessibile online nella HathiTrust Digital Library: <https://catalog.hathitrust.org/Record/000200105> (si rimanda alla scheda online per i curatori dei vari volumi).

<sup>74</sup> E. Blake, *Drawn by Hayman, etched by Gravelot, preserved in Folger ART Vol. b72*, 4 giugno 2019, <https://www.folger.edu/blogs/collation/drawn-by-hayman/>.

<sup>75</sup> E. Blake, *A "lost" drawing by Ellen Terry*, 16 agosto 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-lost-drawing-by-ellen-terry/>.

dell'incisione illustrante Macbeth nella serie della Boydell Shakespeare Gallery,<sup>76</sup> alle tecniche di conversione dal disegno all'illustrazione pubblicata in rivista,<sup>77</sup> al ritratto inciso su acciaio basato su dagherrotipo per cui propone la definizione di *photo-manual prints*,<sup>78</sup> all'archivio fotografico di Gordon Goode (1931-2008) appena entrato alla Folger,<sup>79</sup> all'acquisto nel 1927, da parte di Henry ed Emily Folger del quadro *The Infant Shakespeare Attended by Nature and the Passions* (ca. 1791-1792) dipinto da George Romney per la Shakespeare Gallery di Boydell,<sup>80</sup> ai volumi extra-illustrati delle produzioni shakespeariane di Augustin Daly (1838-1899),<sup>81</sup> al dipinto di Benjamin Wilson, *William Powell as Hamlet Encountering the Ghost* (ca. 1768-1769).<sup>82</sup>

Di grande fascino sono i post, sempre firmati da Blake, che presentano i libri di artisti (*artists' books*), pezzi unici e straordinari che sembrano ridare nuova vita alla visione craighiana delle rispondenze immaginarie di libro e scena. Nella creazione del pittore americano Pinckney Marcius-Simons (1867-1909) realizzata dall'artista durante il soggiorno a Bayreuth nel 1908, a partire da un'edizione di *Le Songe d'une nuit d'été*, nella traduzione in versi

---

<sup>76</sup> E. Blake, *Proof print from the Boydell Shakespeare Gallery*, 5 giugno 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/proof-print-boydell/>, provenienti dalla raccolta in due volumi di un centinaio di incisioni di largo formato della Boydell, comprendente diverse stampe di prova: *A collection of prints, from pictures painted for the purpose of illustrating the dramatic works of Shakspeare by the artists of Great-Britain*, London: John and Josiah Boydell, 1803 Folger ART Flat b1-2. Il post analizza fianco a fianco lo stato di prova all'acquaforte e lo stato finito che mostra le integrazioni a intaglio. In chiusura dell'articolo, Blake fornisce una bibliografia delle stampe più tarde della Gallery, di formato inferiore e realizzate tramite la fotoincisione, e una serie di rimandi ai post di *The Collation!* che illustrano le problematiche e le tecniche incisorie.

<sup>77</sup> E. Blake, *Drawing for photographic reproduction*, 3 aprile 2018, <https://www.folger.edu/blogs/collation/drawing-photographic-reproduction/>, a partire da un disegno di C. Sheldon, *Ellen Terry as Hermione in The Winter's Tale at His Majesty's Theatre Act I, Scene IV*, 1906. Folger ART Box S544 no. 2.

<sup>78</sup> E. Blake, *Photo-manual illustration*, 5 gennaio 2016, <https://www.folger.edu/blogs/collation/photo-manual-illustration/>. Interessante l'analisi degli aspetti realistici di questo genere di ritratti incisi derivati dalla fotografia.

<sup>79</sup> E. Blake, *See the 1960s Royal Shakespeare Company, now at the Folger!*, 28 gennaio 2014, <https://www.folger.edu/blogs/collation/see-the-1960s-royal-shakespeare-company-now-at-the-folger/>. Goode operò come fotografo freelance con studio a Stratford-upon-Avon tra il 1958 e il 1968, anni formativi della Royal Shakespeare Company, e dei suoi registi Peter Hall, John Barton, Trevor Nunn e Terry Hands, oltre al già famoso Peter Brook.

<sup>80</sup> E. Blake, *Mr. Folger's most expensive painting*, 3 dicembre 2013, <https://www.folger.edu/blogs/collation/mr-folgers-most-expensive-painting/>.

<sup>81</sup> E. Blake, *A Perfect Ten*, 8 marzo 2013, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-perfect-ten/>.

<sup>82</sup> E. Blake, *A ghost for Halloween*, 31 ottobre 2011, <https://www.folger.edu/blogs/collation/a-ghost-for-halloween/>. Il dipinto, prima dell'acquisto da parte dei Folger era appartenuto a Sir Henri Irving.

di Paul Meurice,<sup>83</sup> i disegni ad acquarello e gouache coprono l'intera superficie del libro, compresa la rilegatura in pergamena, creando un intenso dialogo grafico con la sequenza dei versi.<sup>84</sup> Altrettanto straordinaria è l'opera-libro dell'artista londinese Sue Dogget, *The Tempest, a sketchbook from the play by William Shakespeare*,<sup>85</sup> nella quale il testo della pièce dattiloscritto con inchiostro leggero su carte traslucide si alterna a commenti manoscritti, a composizioni calligrafiche, a grafismi, collages e disegni a penna e acquerello astratti o figurati, un insieme straordinario che, come nota Blake, cattura lo sguardo in una sorta di incantesimo, suscitando corrispondenze tra testo e performance. E ancora alle tempeste shakespeariane è dedicata l'opera di un altro artista e studioso contemporaneo, Jan Kellet, in un libro di piccolo formato (realizzato in 20 copie), che esplora la tempesta in tre opere (*Julius Caesar*, *King Lear*, e *The Tempest*): un saggio nella prima parte e citazioni e illustrazioni a monotipo puntasecca nelle altre due. Grazie alla combinazione di brani testuali e immagini, all'uso di carte di tipo diverso, alla rilegatura composita, il libro intende evocare «the ethereal dreamlike nature of the play».<sup>86</sup>

### La parte del costume

In questa evoluzione, che ha profondamente mutato i criteri espositivi del patrimonio teatrale, un ruolo centrale è sicuramente toccato ai costumi. Chi potrebbe rinunciare alla loro rutilante bellezza quando si tratta di coinvolgere lo spettatore in un percorso immaginario, per evocare un determinato spettacolo, l'arte di attori e attrici, lo stile di un'epoca teatrale o le metamorfosi sceniche dell'opera di un drammaturgo? Maria Ida Biggi metteva in guardia sul rischio di considerare come focus dell'interesse nel museo di spettacolo l'apporto dell'artista figurativo, sia esso lo scenografo che il costumista.<sup>87</sup> Tuttavia la tendenza attuale è quella di riconoscere nel costume di scena non tanto e non solo la componente artistica e figurativa legata alla finzione spettacolare, ma da una parte un oggetto concreto situato all'incrocio di pratiche diverse (quella dell'artista che l'ha ideato, quella dell'artigiano di mestiere che lo ha eseguito e quella del performer che nella

---

<sup>83</sup> Paris, Librairie L. Conquet, 1886. La versione era stata messa in scena al Théâtre National de l'Odéon il 14 aprile 1886.

<sup>84</sup> Folger Shakespeare Library, ART Vol. a.71. E. Blake, *Wagner and Shakespeare meet in Bayreuth*, 9 gennaio 2012, <https://www.folger.edu/blogs/collation/wagner-and-shakespeare-meet-in-bayreuth/>.

<sup>85</sup> Folger Shakespeare Library, ART Vol. d108, acquisizione del 1995. E. Blake, *Sue Dogget, The Tempest, a unique artists' book*, 29 agosto 2011, <https://www.folger.edu/blogs/collation/sue-doggetts-the-tempest-a-unique-artists-book/>.

<sup>86</sup> L'autore stesso, nel post di *The Collation!*, spiega attraverso una serie di foto (Folger Shakespeare Library, ART Flat c26) il complesso procedimento di creazione, stampa e rilegatura: J. Kellet, *Storming Shakespeare: creating an artists' book*, 18 dicembre 2014, <https://www.folger.edu/blogs/collation/storming-shakespeare-creating-an-artists-book/>.

<sup>87</sup> M. I. Biggi, *Musei e mostre dello spazio scenico in Mostrare lo spettacolo*, cit., p. 30.

sua corporeità reale e simbolica l'ha fatto proprio), dall'altra un veicolo immaginario e narrativo che si presta a procedure di installazione svariate. Gli studi più recenti e pionieristici sul costume scenico provengono proprio da specialiste che, da prospettive diverse, sono state direttamente implicate in questa dimensione complessa e trasversale del costume teatrale: Anne Verdier,<sup>88</sup> Sabine Chaouche,<sup>89</sup> Catherine Join-Diéterle<sup>90</sup> in Francia, e Donatella Barbieri<sup>91</sup> in Inghilterra. I loro lavori hanno aperto direzioni nuove in relazione alla costruzione di un oggetto di studio (il costume scenico o piuttosto *l'habit de théâtre*), sia nella prospettiva della cultura materiale del teatro (fabbricazione, commercio e uso degli abiti), sia in quella degli stili vestimentari, del costume e della moda, e infine in relazione a una pratica espansa del costume scenico come agente di performance al di là del corpo

---

<sup>88</sup> I lavori di Anne Verdier, che proviene da studi storico-letterari, hanno contribuito significativamente a rifondare la storia del costume teatrale, da lei meglio definito nella prospettiva socio-culturale e di storia materiale, per il periodo che copre l'età moderna, come *habit de théâtre*. Si vedano A. Verdier, *L'habit de théâtre: Histoire et Poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, Lampsaque, 2006, corredato, oltre che da un'esauriente bibliografia delle fonti, da un'appendice di documenti e da un glossario; *Art et usages du costume de scène*, a cura di A. Verdier, O. Goetz, D. Doumergue, Paris, Lampsaque, 2007 (atti del convegno internazionale *L'Habit de théâtre et son double: us et usages du costume de scène*, Nancy-Metz, marzo 2006).

<sup>89</sup> Sabine Chaouche ha una doppia formazione in storia sociale ed economica e in letteratura e teatro. A lei si devono studi ed edizioni fondamentali riguardanti la trattatistica sull'attore e la declamazione nel Settecento. Dal 2013 ha contribuito considerevolmente a rinnovare, con aperture interdisciplinari e comparative, l'approccio teorico e critico alla storia delle arti sceniche attraverso i numeri monografici della rivista da lei diretta «European Drama and Performance Studies». Sull'abito scenico, si vedano in particolare il n. 20 (2023, 1), *Creation and Economy of Stage Costumes (16th–19th Century)*, a cura della stessa Chaouche, e il suo saggio introduttivo *The Dress Created for the Stage Between Sociocultural Resonances and Material Cultures of the Theatrical (16th–19th century)*, pp. 13-31.

<sup>90</sup> C. Join-Diéterle, storica della moda e delle arti decorative, è oggi conservateur général du patrimoine. Con la monografia recente *De la scène à la ville. Modes de scène et modes de ville de Louis XVI aux Ballets russes*, Paris, Le Passage, 2025, ha affrontato il quadro storico dei rapporti moda-teatro in Francia dal '700 al '900, mettendo in evidenza il ruolo delle pratiche di intermediazione.

<sup>91</sup> D. Barbieri, *Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body*, con un contributo di M. Tringham, London, Bloomsbury, 2017. Barbieri, costumista e scenografa, insegna al London College of Fashion, University of the Arts di Londra. Ha fondato ed è co-editor con Sofia Pantouvaki e Kate Dorney della rivista accademica «Studies in Costume & Performance», dal 2016, centrata sul costume in performance in una prospettiva interdisciplinare. Per un bilancio delle ricerche si rimanda a S. Osmond, S. Pantouvaki, M. Taylor, *A decade of Studies in Costume & Performance: celebrating innovation and expanding perspectives*, in «Studies in Costume & Performance», 10, 1 (June 2025), pp. 3-10, accessibile online (25 July 2025) al sito [https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/scp\\_00131\\_2](https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/scp_00131_2); DOI [https://doi.org/10.1386/scp\\_00131\\_2](https://doi.org/10.1386/scp_00131_2); si veda anche *Performance Costume: New Perspectives and Methods*, a cura di S. Pantouvaki, London, Bloomsbury Visual Arts, 2021, <https://www.bloomsbury.com/uk/performance-costume-9781350098824/>.

del performer (attraverso workshops, performances connesse al costume, *costume installations*).

Il volume di Barbieri costruisce una lettura interculturale, ma anche transculturale nell'esito, che prende in esame contestualmente il *costumed performing body* e il *costume in performance*, dalla preistoria alla pratica contemporanea. La continua convergenza tra le pratiche performative del passato e quelle del presente è basata su diversi approcci metodologici: quello storico-artistico, quello socio-antropologico, quello fenomenologico («meaning emerges from contact of body and material form»)<sup>92</sup> e infine quello di genere. La struttura tematica e analitica dei sei capitoli si articola per coppie oppozionali: il performer individuale e il coro (cap. 1 e 2), il grottesco e il sublime (cap. 3 e 4), l'arte e la storia (cap. 5 e 6). Per Barbieri, i costumi non sono unicamente degli indicatori dei mutamenti culturali e teatrali ma illustrano temi, tendenze e movimenti e partecipano così alla costruzione della memoria culturale.<sup>93</sup> Questa prospettiva diventa esplicita nell'ultimo capitolo (*A different performativity: society, culture, and history on stage*) che decostruisce il rapporto tra la scena e la moda a partire dalla rappresentazione della "verità" psicologica, storica e sociale del mondo dei personaggi in scena.

Il contributo francese in questo ultimo ventennio – in particolare dalla creazione del Centre national du costume et de la scène (CNCS)<sup>94</sup> – è emblematico non solo della strategia nazionale di conservazione del patrimonio del cosiddetto "spectacle vivant" (teatro, opera, danza, circo, music-hall...),<sup>95</sup> ma anche della potenzialità trasversale assegnata al dominio dell'iconografia in quanto ispiratrice di nuova creazione, sia per le produzioni attinenti a vari settori dello spettacolo, reali o virtuali, sia per le interazioni di costume e moda con l'arte del costume di scena. Le ragioni di quello che appare con ogni evidenza un successo di politica culturale sono molteplici: il centralismo francese come possibilità di convogliare risorse e

---

<sup>92</sup> È questo l'approccio utilizzato da Melissa Trimmingham nel capitolo 5 che costituisce il suo contributo al volume: "Agency and Empathy: Artists touch the body", in D. Barbieri, *Costume in Performance*, cit., pp. 137-165.

<sup>93</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>94</sup> Inaugurato nel 2006 a Moulins (Allier) come Centre national du costume de scène, ingloba oggi programmaticamente anche il patrimonio scenografico, scelta resa possibile dal recente progetto di ampliamento della struttura museale (<https://cncs.fr/>). Per le esposizioni si rimanda a <https://cncs.webmuseo.com/ws/cnsc-collections/app/site/expositions-temporaires>.

<sup>95</sup> «Les costumes sélectionnés pour intégrer les collections acquièrent le statut d'objets patrimoniaux. Ils ne sont plus portés sur scène et bénéficient de mesures spécifiques d'inventaire et de conservation, suivant les protocoles des Musées de France. La qualité exceptionnelle des collections, l'expertise des équipes du CNCS et la recherche menée au sein de l'établissement offrent la préservation d'objets uniques et de savoirs authentiques. Ces costumes sont présentés dans le cadre des expositions temporaires du CNCS et à l'occasion de prêts en France et à l'étranger», <https://cncs.fr/collections-ressources/la-vie-des-collections/>. I corsivi sono miei.

investimenti importanti su obiettivi di interesse nazionale, la messa in opera di strategie collaborative consolidate tra le grandi istituzioni quali i cosiddetti grandi teatri (in particolare l'Opéra national de Paris e la Comédie-Française), la BnF con il Département des Arts du Spectacle dove sono confluiti vari fondi del patrimonio teatrale, il Centre national du costume et de la scène (CNCS) e i musei della moda e delle arti decorative (il Musée de la Mode de la Ville de Paris - Palais Galliera e il Musée des Arts Décoratifs).<sup>96</sup> Questa sinergia istituzionale si è rivelata particolarmente produttiva in due contesti di indubbio interesse nazionale: il "patrimonio" Molière e il rapporto moda e spettacolo, cioè da una parte l'immaginario e la tradizione del più grande tra i classici del teatro francese e dall'altra un settore artistico e produttivo nel quale la Francia intende mantenere un ruolo di leadership. In occasione dell'Année Molière, nel quarto centenario della nascita del poeta e drammaturgo (1622), tre grandi esposizioni hanno offerto l'occasione per rivisitare la storia e l'iconografia di Molière e della sua tradizione scenica. La prima è stata allestita dal CNCS, con una particolare enfasi sulle metamorfosi sceniche del costume seicentesco, *Molière en costumes*,<sup>97</sup> e le altre due sono state prodotte dal partenariato tra Comédie-Française, BnF e Opéra national de Paris: *Molière, le jeu du vrai et du faux* alla BnF,<sup>98</sup> mirata a un percorso generale sull'opera, e *Molière en musiques* presso la Bibliothèque-Musée de l'Opéra,<sup>99</sup> dedicata alla comédie-ballet e alla sua tradizione scenica. Nel sito della BnF sono stati aperti più percorsi iconografici, in particolare nella rubrica degli *Essentiels*,<sup>100</sup> che offre dossiers, podcasts, immagini da esplorare, video e percorsi pedagogici, anche tramite i rinvii alla biblioteca digitale di Gallica. *Molière dans les Essentiels*<sup>101</sup> mette a disposizione un

<sup>96</sup> Dal 7 febbraio 2026 al 20 settembre 2026 lo spazio permanente delle collezioni verrà ripensato per ospitare una selezione di costumi e opere provenienti dalle collezioni della Comédie-Française (*Trésors des collections: la Comédie-Française s'expose au CNCS*), in occasione della chiusura del teatro parigino per lavori.

<sup>97</sup> Nella mostra, dal 26 maggio al 6 novembre 2022, sono stati esposti 150 costumi, numerosi bozzetti e documenti audiovisivi, <https://cncs.fr/a-visiter/moliere-en-costumes/>; catalogo *Molière en costumes*, a cura di V. Meunier-Delissnyder, Milano, 5 Continents Editions, 2022. Ancora per la rivisitazione contemporanea del costume seicentesco si veda A. Verdier, *Patrice Cauchetier, créateur de costumes*, Centre national du costume, 2025, prima uscita della collana «Les cahiers du CNCS» in collaborazione con Silvana Editoriale.

<sup>98</sup> Realizzata dalla BnF (Département des Arts du Spectacle) e dalla Comédie-Française alla Galerie Mansart e Galerie Pigott della BnF, 27 gennaio 2022-15 gennaio 2023, a cura di J. Huthwohl e A. Sanjuan, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/moliere-le-jeu-du-vrai-et-du-faux>; catalogo a cura di L. Decobert, J. Huthwohl e A. Sanjuan, Paris, BnF, 2022, comprende anche l'esposizione *Molière en musiques* (vedi oltre).

<sup>99</sup> Realizzata dal 27 settembre 2022 al 14 gennaio 2023, a cura di L. Decobert, Département des Arts du Spectacle, BnF, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/moliere-en-musiques>.

<sup>100</sup> <https://essentiels.bnf.fr/fr/>, in particolare il dossier "Le théâtre au 17<sup>e</sup> siècle".

<sup>101</sup> *Molière. Homme de théâtre français (1622-1673)* nel dossier *Le théâtre au 17<sup>e</sup> siècle*, <https://essentiels.bnf.fr/fr/litterature/17e-siecle/50233856-7dce-4c6f-8a95-24ae1cf4c2d2-theatre-17e-siecle/personnalite/5802832f-e4b7-4992-9647-6361d9a0e5ee-moliere>.

universo di immagini particolarmente ricco ed esemplare per la connessione tra il materiale illustrativo e la possibilità di accedere al pezzo originale con la scheda di catalogazione. Nel caso di Molière, con l'occasione del centenario, si è completato un approccio digitale sistemico all'iconografia<sup>102</sup> e al patrimonio spettacolare molieriano, particolarmente interessante in quanto a seguito dell'ultima edizione di Molière nella Pléiade di Gallimard (2010), diretta da Georges Forestier e Claude Bourqui, che ha ridisegnato la filologia dei testi, e a seguito dello sviluppo del sito *Molière21*.<sup>103</sup> A completamento del percorso iconografico molieriano si può citare il lavoro di Philippe Cornuaille, *Les décors de Molière 1658-1674*, dedicato all'analisi storica, tecnica e materiale delle messinscène.<sup>104</sup> L'autore, grazie alla conoscenza in prima persona della pratica scenica, a documenti noti e inediti, alle incisioni classiche dei frontespizi e delle illustrazioni, intende ricostruire criticamente l'immagine delle scene di Molière, così come Molière stesso le aveva create per i luoghi teatrali di corte e cittadini. Il lavoro di Cornuaille è stato ripreso anche nel quadro dell'*Opération Molière* di ANRAT (Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale) 2020-2023 in occasione del quarto centenario.<sup>105</sup>

Questo display digitale critico e dinamico del patrimonio iconografico è stato possibile grazie al lavoro fatto con la base Gallica della BnF (avviata nel 1990) e alle numerose altre risorse accessibili in linea che la integrano nel campo dello spettacolo e dell'audiovisivo.

Le enormi possibilità di accesso al patrimonio della cultura teatrale, create dalla rete, hanno contribuito in questi ultimi anni a sviluppare quei protocolli di ricerca "archeologica" sperimentale che implicano le pratiche performative del passato sia nella loro dimensione materiale che immateriale: il "teatro storicamente informato" riguarda le tecniche di attori e danzatori, il costume, e la cosiddetta "drammaturgia storica applicata".<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Certo di lunga tradizione, a partire dall'*Iconographie molièresque* di P. Lacroix (1876); per arrivare ai *Dossiers Molière* di S. Chevalley (1975); allo studio di R. Herzel sulle incisioni di Brissart e Chauveau del 1978; agli *Album* della «Bibliothèque de la Pléiade», a cura di S. Chevalley (1970) e F. Rey (2010); al *Portfolio Molière* di N. Guibert e J. Razgonnikoff (1994).

<sup>103</sup> Il sito <https://moliere21.cnrs.fr/> nasce dal progetto lanciato da Forestier e Bourqui a supporto dell'edizione. Su questa, per i criteri, si veda la recensione di J.-Y. Vialleton, *Molière, Oeuvres complètes*, in «Dix-septième siècle», 258, 1, 2013, pp. 173-178.

<sup>104</sup> P. Cornuaille, *Les décors de Molière (1658-1674)*, PUPS (Presses de l'Université Paris-Sorbonne), 2015.

<sup>105</sup> Si veda il film, basato sullo studio di Cornuaille, <https://operation-moliere.net/index.php/ressources/ressources-pedagogiques/ressources-issues-de-nos-formations/canope/>, e il sito dell'*Opération Molière, 2020-2023*: <https://operation-moliere.net>, al quale si rimanda anche per gli apporti relativi all'iconografia.

<sup>106</sup> Si vedano i diversi contributi relativi a questo ambito in «European Drama & Performance Studies», 14, 1, 2020, dedicato a *The Stage and Its Creative Processes (16th–21st Century)*, a cura di S. Chaouche, che contiene diversi contributi riferibili. Mi limito a segnalare M. Bouffard, *L'archéologie expérimentale au service des spectacles historiquement informés? Le cas du jeu corporel au XVIIe siècle*, Paris, Garnier, 2020, pp. 309–331; H. Hazebroucq, *Mettre les sources au cœur de*

Tali esperienze aprono un terreno di confronto tra la ricerca, lo studio universitario e specialistico e le logiche di creazione degli artisti contemporanei. Il documento iconografico, assunto in questo ambito sperimentale, diventa il supporto per una nuova creazione nella prospettiva del *reenactment*. Per chiudere, ancora con un riferimento ai costumi di Molière,<sup>107</sup> va ricordata la messinscena della comédie-ballet *Les Fâcheux*, con la musica di Pierre Beauchamp (1661) allo Château de Grignan nel 2022. I costumi di Julia Brochier, realizzati sulla base della documentazione storica, costringono il corpo dell'attore a costruirsi in modo inabituale o, si potrebbe dire, extraquotidiano: «Le costume aide à aller vers le personnage, précisément parce qu'il le fait respirer autrement; il donne des formes physiques différentes [...]».<sup>108</sup> Questo di per sé non è una novità. Tuttavia, nel documentario che rende conto dell'esperienza, gli attori spiegano come essersi loro stessi documentati iconograficamente e musicalmente tramite le fonti dell'epoca (trattati di comportamento, trattati di danza, opere figurative e musicali) li abbia portati a spiazzare la loro azione («déplacer leur jeu»)<sup>109</sup>. In questo caso, ed è ciò che costituisce l'elemento di novità, anche il documento iconografico diventa un tramite per accedere a una diversa dimensione della corporeità e in particolare il costume, storicamente e praticamente esplorato, assume una funzione maieutica secondo il principio di quello che si potrebbe definire un sapere incorporato.

### Sull'iconografia di Adelaide Ristori: alcuni contributi recenti

---

la création. *Éléments pour la reconstruction des danses d'une comédie-ballet*, Paris, Garnier, 2020, pp. 375-392; e, per le tecniche della recitazione storica, il n. 19 (2022, 2), dedicato a *Historical Acting Techniques and the 21st-Century Body*, a cura di J. Wentz. Si veda anche il numero di «Agôn», HS 4 (2025), *Jouer le document: Usages de la documentation par les interprètes*, a cura di M. Boudier, J. Gros de Gasquet e A. Pellois, accessibile online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/agon/9745>. Per il costume si veda anche: P. Dotlačilová e A. Kjellsdotter, *Historically informed costume: Collaborative practice between maker, historian and performer*, in «Studies in Costume & Performance», 8, 2, 2023, pp. 155-174, DOI: <https://doi.org/10.1386/scp.00094.1>, cui si rimanda anche per le informazioni bibliografiche. Infine, sulle esperienze di drammaturgia storica applicata condotte all'Università di Paris Nanterre: C. Bouteille e T. Karsenti, *Des formes fossilisées du temps: Retour sur des expériences de recherche-crédation*, in «L'Esprit Créateur», 62, 2, 2022, pp. 75-88, accessibile da Project MUSE, <https://dx.doi.org/10.1353/esp.2022.0015>.

<sup>107</sup>«L'apport de Molière est essentiel dans la réflexion sur le costume comme document. Il a en effet délibérément cherché à tisser des liens entre ses textes, les personnages et leurs costumes. Son inventaire après décès montre qu'il ordonnait ses habits de théâtre en fonction des pièces et des rôles qu'il jouait et qu'il les rangeait dans des malles ou boîtes», J. Gros de Gasquet, *Le costume du XVIIe siècle est-il un document?*, in «Agôn», HS 4, 2025, pp. 1-10:3, <https://doi.org/10.4000/131ef>.

<sup>108</sup>Ivi, p. 10.

<sup>109</sup>*Devant l'archive: le travail des interprètes pendant la création des Fâcheux*, 2022, diretto da J. Gros de Gasquet, accessibile nella Bibliothèque ARTCENA online <https://documentation.artcena.fr/Default/doc/SY>.

La mostra dedicata ad Adelaide Ristori nel bicentenario della nascita (1822-2022), e allestita dal Museo Biblioteca dell'Attore di Genova,<sup>110</sup> trova il suo fondamento negli studi di una ammirevole conservatrice, Teresa Viziano, che voglio qui ricordare come una grande e rimpianta amica. L'evento del bicentenario rientrava nel progetto *Adelaide: 200 anni sulla scena*, inserito nel Programma Anniversari UNESCO 2022-2023, con un ampio calendario di iniziative che comprendeva lo spettacolo teatrale *Lady Macbeth. Suite per Adelaide Ristori*, prodotto dal Teatro nazionale di Genova, e il convegno internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, curato dall'Università di Genova e dal Museo Biblioteca dell'Attore con la collaborazione con l'Università degli Studi di Milano.<sup>111</sup>

Il percorso dell'esposizione affrontava in quattro grandi temi le strategie artistiche, imprenditoriali e promozionali della grande attrice, di cui l'abito di scena (diversi ritratti fotografici e dodici costumi esposti dei quindici, completi, conservati a Genova) fu una parte integrante e importantissima: "L'Arte dell'attrice" (l'ideazione del costume: i costumi di Medea, Cassandra, Giuditta e Maria Stuarda), "L'Emblema dell'Italia unita" (icona risorgimentale e poi simbolo nella nuova Italia: i costumi di Francesca da Rimini, Lucrezia Borgia, Lady Macbeth), "L'haute couture a teatro" (i costumi di Maria Antonietta firmati da Charles Frederick Worth), "Una grande attrice da esportazione" (i costumi di Delphine Baron, manifattura Maison Moreau, per *Elisabetta, regina d'Inghilterra*).

Nell'intenzione degli organizzatori l'esiguità della guida era compensata dall'importanza del convegno nel contesto del bicentenario, che affrontava con un'ampia varietà di angolature la leggenda Ristori: attrice, direttrice di compagnia, musa risorgimentale e diva internazionale. I temi iconografici, trattati in maniera specifica, erano rivolti ai costumi,<sup>112</sup> ai ritratti fotografici<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 29 settembre 2022-22 gennaio 2023, a cura di L. Cavaglieri, D. Parodi e G. D. Ricaldone, guida alla mostra con testi di L. Cavaglieri e B. Niccoli, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore e le cromatiche, 2022.

<sup>111</sup> I contributi del convegno, in origine diversamente ripartiti, sono stati poi parzialmente pubblicati in due *Dossier Adelaide Ristori* accessibili online: Parte I, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/633>; Parte II, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/issue/view/675>. Per i dettagli del progetto *Adelaide: 200 anni sulla scena*, si rimanda a L. Cavaglieri, *Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 7-12, <https://doi.org/10.36253/dramma-14985>.

<sup>112</sup> B. Niccoli, *Il costume fuori scena. Testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori*, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 125-140, <https://doi.org/10.36253/dramma-15870>.

<sup>113</sup> M. Zannoni, *La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony*, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 147-162, <https://doi.org/10.36253/dramma-14999>, e S. Marenzi, *Il montaggio delle espressioni. Gli album*

e a quelli in scultura.<sup>114</sup> Il primo, di Bruna Niccoli, nota studiosa della moda e del costume teatrale, nasceva dalla sua partecipazione al lavoro della mostra e sostanzialmente ne rivisitava i temi, ampliandoli criticamente e integrando le scarse informazioni della guida. Marianna Zannoni approfondiva un suo saggio precedente dedicato ad *Adelaide Ristori e la fotografia internazionale*<sup>115</sup> e si concentrava sulla collaborazione tra l'attrice e il fotografo americano Napoleon Sarony (1821-1896). Il saggio di Samantha Marenzi trattava con un taglio di metodo decisamente apprezzabile il tema delle serie e/o sequenze fotografiche dei ritratti dell'attrice nel contesto dei repertori del fotografo vittoriano Herbert Watkins (1828-1916), prospettiva che permette di affrontare temi specifici dell'iconografia quali le diverse strategie della composizione degli album, il montaggio seriale, la trasmigrazione delle tecniche grafiche, in riferimento sia a quello che Marenzi chiama un dipingere il "paesaggio biografico" dell'attrice, sia alla scomposizione visiva e al montaggio della sua arte performativa.

Le comunicazioni riguardanti l'iconografia erano nel convegno di Genova-Milano ripartite in due sezioni differenti "I Costumi e la musica nell'Archivio Ristori" e "Celebrità e immagine", divisione ben evidentemente funzionali alla messa in valore dell'importante fondo archivistico genovese, mentre gli articoli pubblicati nei dossiers di «Drammaturgia» fanno riferimento a sezioni intitolate "Costruzione del personaggio e dell'immagine di sé" (Zannoni), "Fuori scena" (Niccoli e Marenzi). Anche la sezione "Sulla scena" contiene due contributi di Giulia Taddeo<sup>116</sup> e Teresa Megale<sup>117</sup> che riguardano aspetti strettamente collegati all'iconografia.

Partendo da un commento di Théophile Gautier, che paragona il movimento espressivo di Ristori nella *Medea* di Legouvé con quello della danzatrice Fanny Essler, Taddeo analizza l'azione di Medea per evidenziarne la "dimensione danzante". A questo fine si avvale di comparazioni delle fonti scritte: rassegna stampa, copioni e indicazioni dalla stessa Ristori nei suoi

---

e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 145-156, <https://doi.org/10.36253/dramma-15871>.

<sup>114</sup> E. Lamouche, *I ritratti scolpiti di Adelaide Ristori*, pubblicato in francese con il titolo *L'actrice et ses sculpteurs: bustes et statuettes d'Adélaïde Ristori en costume de scène*, in «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», a. V, n. 5, 2023, pp. 172-191.

<sup>115</sup> M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 61-86.

<sup>116</sup> G. Taddeo, «Une grande danseuse»: corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 93-107, <https://doi.org/10.36253/dramma-15868>.

Il contributo non figura tra quelli del convegno.

<sup>117</sup> T. Megale, 'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XXI, n.s. 11, 2024, pp. 109-123, <https://doi.org/10.36253/dramma-15869>. Nel convegno il contributo figura in una non ben definita sezione "Politica, stile e declamazione".

*Ricordi e studi artistici*, senza prendere in considerazione il materiale iconografico relativo.<sup>118</sup>

Megale si concentra sulle entrate e uscite di scena della grande attrice, in particolare quando recitava nelle sue tournée all'estero, come momenti pregnanti per fissare, attraverso una sorta di "modellazione plastica",<sup>119</sup> il sé-personaggio nella memoria dello spettatore. Pur senza approfondirlo, Megale affronta il tema della cultura visiva di Ristori, delle sue fonti figurative e delle sue citazioni, facendo ricorso, in modo limitato, alla documentazione iconografica.

Con l'impiego di particolare concentrazione, Ristori trasformava in uno «statuario neoclassicismo» tutto ciò che incontrasse. Le «fonti figurative» prescelte per lo studio del personaggio venivano di volta in volta come riassorbite nel «modello recitativo ispirato al genere delle pose e dei quadri mimico-plastici diffusi a metà Ottocento», tanto in Francia quanto in Italia, e varati dagli spettacoli della compagnia Keller. Uno stile fondato su una «specifica cultura visiva», sicuramente perfezionato se non accentuato nel trentennio quasi ininterrotto delle tournées intercontinentali (1856-1885), durante le quali la Grande Attrice muta il corpo in una superficie scultorea eloquente per pubblici poliglotti e il repertorio in una materia di efficace manipolazione mimico-gestuale, prima che verbale.<sup>120</sup>

Tra le figurazioni sceniche di Ristori, solo una viene ricondotta a un'opera che ha ispirato l'attrice: l'attitudine di protezione di Medea verso i figli che sta per uccidere, paragonata al modello iconografico della Niobe nella versione statuarica degli Uffizi. La stessa Ristori, nei suoi scritti, evoca in proposito la celeberrima opera.<sup>121</sup> Vengono commentati per l'impatto visivo che ebbero sul pubblico parigino, l'arrivo in scena<sup>122</sup> e, nella scena finale, il gesto del braccio teso verso Giasone accompagnato da quel «Tu!» che equivale a una terribile accusa, anch'essi evidenziati nelle memorie di Ristori.<sup>123</sup> Così come un'altra famosa figurazione di Ristori, l'ingresso di

---

<sup>118</sup> L'attrice ammette che «sarebbe interessante un'analisi che paragoni almeno, da un lato, le fotografie realizzate in studio e, dall'altro, le caricature pubblicate sulla stampa», G. Taddeo, «Une grande danseuse», cit., p. 95 (alla nota 11). Si rimanda ad A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C. Editori, 1887 (d'ora in poi *Ricordi*), oggi consultabile nella edizione a cura di A. Valoroso, Roma, Audino, 2005. Nelle mie citazioni farò riferimento all'edizione francese: A. Ristori, *Études et souvenirs*, Paris, Paul Ollendorff, 1887 (d'ora in poi *Souvenirs*).

<sup>119</sup> Oltre che di "modellazione plastica", Megale parla anche di "pittura viva", in T. Megale, *'Essere, o non essere' in scena*, cit., pp. 114 e 116.

<sup>120</sup> Ivi, p. 114, corsivi miei.

<sup>121</sup> Sia nel manoscritto autografo: A. Ristori, *Mie teorie e precetti sull'Arte drammatica*, 1888, citato in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 25; sia poi nella versione dei *Souvenirs*, p. 144.

<sup>122</sup> T. Megale, *'Essere, o non essere' in scena*, cit., pp. 115-116.

<sup>123</sup> Sempre sulla base dei *Ricordi* dell'attrice, Francesco Puccio, nel convegno genovese (sezione "Costruzione del personaggio e dell'immagine di sé"), ripercorre la messinscena parigina e i punti salienti della recitazione di Ristori, senza utilizzare fonti iconografiche: F. Puccio, *Medea*

Fedra che arrivava in scena dinnanzi a Teseo, tremante e con «gli occhi confitti al suolo», come per «celare nelle viscere della terra la [...] vergogna», resta sospesa quanto a possibili referenti iconografici.<sup>124</sup>

Il contributo di Emmanuel Lamouche al convegno di Genova-Milano, purtroppo non pubblicato con gli altri su «Drammaturgia», affrontava il tema più raro dei ritratti scultorei di Ristori, nel contesto del genere della *statuette-portrait*, sia attraverso opportuni confronti con testimonianze grafiche e fotografiche, sia indagando le relazioni di Ristori con gli scultori, tutti giovani artisti alla ricerca di una visibilità e di commesse importanti.<sup>125</sup> Questo genere della *statuette-portrait*, divenuto di gran moda alla metà dell'800, ma per gli attori di fama già praticato nel '700, ha interessato più tardi, con più moderne strategie di diffusione dei cosiddetti "produits dérivés", attrici come Rachel, ma anche danzatrici famose quali Isadora Duncan e Loïe Fuller. Sono testimonianze iconografiche a mio parere interessanti nella loro ambiguità, poiché rispondono a una doppia istanza formale: da un lato la resa plastica e sinuosa del movimento del corpo accentuato dai drappaggi di vesti e copricapo, riproposta nella scia della fortuna delle Tanagre alessandrine; dall'altra la fedele rappresentazione storica dell'effigie e del costume, anche qui riconducibile a un codice figurativo, certo noto alla cultura artistica storicista di metà '800, ossia alle *images* di celebrazione dinastica di regine e principesse – ad esempio le effigi delle principesse Asburgo – realizzate a volte come piccole sculture decorative.

Per attenerci a Ristori, e come ben sottolinea Lamouche, la statua eseguita da Bogino che raffigura l'attrice nella parte di Mirra è caratterizzata, pur nelle sue ridotte dimensioni, da una monumentalità e da una nobile gravità.<sup>126</sup> Questa scelta formale è, come diremo, molto interessante poiché tende a normare in senso classico quella grazia leziosa così peculiare al modello alessandrino. Il costume sembra fedelmente riprodotto seppure con una maggiore esposizione delle spalle, scelta per dare slancio al busto e alla postura lievemente inclinata e rivolta a lato del capo.<sup>127</sup> Giustamente Lamouche ha riprodotto la statuetta da due angolature diverse.<sup>128</sup> Vorrei qui

---

sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori, in «Drammaturgia», a. XX, n.s. 10, 2023, pp. 109-122, <https://doi.org/10.36253/dramma-14248>.

<sup>124</sup> T. Megale, 'Essere, o non essere' in scena cit., pp. 118-119.

<sup>125</sup> Vedasi nota 114.

<sup>126</sup> F.L.D. Bogino, *Madame Ristori dans le rôle de Myrrha*, 1855, gesso, h. 0,515 cm, Paris, Musée Carnavalet, inv. 1586; di cui si conoscono anche versioni in bronzo, vedi E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., p. 173, fig. 6. Specificamente a questa opera era stato dedicato uno studio precedente: E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée: Madame Ristori dans le rôle de Myrrha de Frédéric-Louis Bogino au musée Carnavalet*, in «La Revue des Musées de France», n. 4, 2021, pp. 60-71.

<sup>127</sup> Si veda a confronto la contemporanea litografia parigina di Charles Geoffroy, 1855, ivi, p. 63, fig. 3.

<sup>128</sup> E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., pp. 61-62, figg.1 e 2.

osservare che la prima angolatura mette in rilievo la rilettura ottocentesca dell'abito greco (ricomposto in una corta tunica o chitone, stretta in vita da una cintura e sovrapposta a una gonna ampia e arricciata), mentre l'angolatura successiva sul lato sinistro rende dominanti le pieghe dell'ampio mantello (rilettura dell'*himation* greco) fissato all'acconciatura di Mirra, che avvolge il corpo con un effetto plastico del tutto classico. L'angolatura evidenzia quanto il mantello costituisse un accessorio fondamentale per Ristori, come si può osservare anche dai disegni di Eugenio Agneni (1816-1869) che riguardano Mirra:<sup>129</sup> esso "correggeva" infatti la struttura vagamente ottocentesca del costume, inevitabile per la sua visibilità in termini di moda contemporanea, dando all'attrice proprio la possibilità, laddove necessario, di plasmare corpo e movimento in modo palesemente classico.<sup>130</sup>

Più ispirata a un classicismo di ascendenza barocca è la *statuette-portrait* di Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), *Adélaïde Ristori nella parte di Camma*.<sup>131</sup> Non a caso era destinata a rendere plasticamente un sentimento di grande effetto, quando la sacerdotessa Camma apprendeva che il suo amato promesso sposo era morto (I, 5).

L'attrice rimaneva immobile, come scolpita nei suoi veli, sollevava lo sguardo, comprimendo il cuore con la mano, poi, mostrandosi oppressa dall'angoscia, si piegava mollemente sulle ginocchia, mormorando sommessamente "Oh mio Sinoro". Cadeva senza un grido e quel mancamento faceva molta impressione.<sup>132</sup>

Il momento scelto dallo scultore è, molto opportunamente, quello dell'immobilità dolorosa, e certo prolungata ad effetto da Ristori, che precedeva il mancamento. Il costume di questa sacerdotessa dei Celti, commissionato ad Ary Scheffer già nell'autunno 1856, alla cui concezione contribuì anche lo storico Henri Martin,<sup>133</sup> non sembra del tutto fedelmente

---

<sup>129</sup> In particolare quelli riprodotti in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 39-41. Si tratta dei disegni (con collocazione aggiornata) conservati presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nazionale: D-FN4820, D-FN4821r, D-FN4828. Torneremo oltre sulla serie di Agneni.

<sup>130</sup> Sul fascino delle «belles draperies grecques, au plis souples et vivants comme ceux d'un marbre de Phidias» si sofferma anche T. Gautier, cit. in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 44-45.

<sup>131</sup> Databile tra il 1857 e il 1860, gesso, h. 57,5 cm, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore, in E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 13. Secondo Lamouche potrebbe essere di mano di Carrier-Belleuse anche il busto, localizzazione ignota, di cui sussiste documentazione fotografica presso il museo genovese, ivi, fig. 15.

<sup>132</sup> T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 194.

<sup>133</sup> T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 201-203. Henri Martin (1810-1883), storico e politico, autore del dramma storico *Vercingétorix* (1865) e degli *Études d'archéologie celtique: notes de voyages dans les pays celtiques et scandinaves*, Paris, Didier, 1872. L'intervento dello storico, in aggiunta a quello del pittore di storia, i cui suggerimenti furono peraltro

riprodotto nella statua: il modello della tunica risulta semplificato e più classicheggiante sia rispetto al costume del I atto indossato nella foto di Herbert Watkins, che in quello rappresentato nella litografia dell'*Album artistique* del 1858,<sup>134</sup> con l'eliminazione della sovrapposizione della tunica corta e sbuffante, oppure lunga e dritta su ampia gonna arricciata o su ampia veste, e la semplificazione di quell'elaborato mantello che alcuni critici rimproverarono come un infagottamento, e che sacrificava l'evidenza plastica dei movimenti dell'attrice. Di rilievo è anche la foggia delle maniche scelte dallo scultore, un dettaglio che guarda al classicismo rococò di Vien o di Gravelot più che al costume teatrale indossato da Ristori.<sup>135</sup>

Al genere dell'*imago* principesca fa riferimento, a mio avviso, il ritratto di Adelaide Ristori come Maria Stuarda eseguito intorno al 1858 dallo scultore Joseph Edgar Boehm (1834-1890), viennese d'origine poi naturalizzato inglese.<sup>136</sup> La postura eretta e frontale, con il capo leggermente sollevato, la cura nella rappresentazione dell'abito, il gesto composto e fermo, intendono instillare nell'osservatore un dubbio significativo: siamo davanti al ritratto di un'attrice o a quello di una principessa sovrana?<sup>137</sup>

---

giustamente equilibrati dalle esigenze dell'attrice, denota la scrupolosità di Ristori nella pratica del costume storico, in linea con la cultura romantica.

<sup>134</sup> Per entrambi si rimanda a T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 196. Vedi pure A. Ristori, *Album artistique*, Paris, Impr. Godard, 1858, accessibile online su Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509246v>.

<sup>135</sup> Dalla foggia piuttosto ampia, benché venga mantenuto il dettaglio classico delle aperture chiuse da fermagli. È interessante notare che le maniche assieme a collarine e gorgiere, nei costumi teatrali ottocenteschi di ispirazione storica, erano il dettaglio più manipolato per "aggiornare" l'abito secondo il gusto dei contemporanei. Vedi C. Join-Diéterle, *Modes de scène et modes de ville*, cit., pp. 103-117.

<sup>136</sup> J. E. Boehm, *Adelaide Ristori nella parte di Marie Stuart*, 1858, gesso, h. 45 cm, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore, in E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., fig. 10. La creazione del modello sarebbe datata 1858: vedi M. A. Stocker, *Royalist and Realist: The Life and Work of Sir Joseph Edgar Boehm*, New York, Garland, 1988, p. 396, n. 7; E. Lamouche, *L'attrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 43. All'epoca prima di stabilirsi a Parigi (1859-1862) e quindi tornare a Londra dal 1862, Boehm si trovava in Italia. Anche come ideatore, più tardi, dell'iconografia statuaria imperiale inglese, Boehm sembra ispirarsi al modello "asburgico".

<sup>137</sup> Si noti che la mano destra poggia al centro del petto con le dita serrate, in un gesto che potremmo definire di autodeissi, al contempo mozione di affetto e affermazione della propria legittima regalità, forse il passaggio del celebre confronto con Elisabetta nella tragedia di Schiller, tradotta in versi da Andrea Maffei (*Maria Stuart*, III, 4), in cui Maria pensa ancora di poter fare appello ai sentimenti della cugina e rivale: ... *Se tu m'avessi dichiarata un tempo/Unica erede tua, come n'ho dritto/Amor riconoscenza, in me t'avrebbe/Guadagnata un'amica, una sorella*. Faremo riferimento per le citazioni a questa versione della seguente edizione: F. Schiller, *Maria Stuart. Tragedia*, Catania, Edizioni Paoline, 1964, che segue l'edizione del 1830 (Genova, Agostino Pendola). Siamo consapevoli che la versione di Maffei, utilizzata dall'attrice a partire dal 1853 fino al 1885, subì nel corso degli anni e nelle varie circostanze diversi tagli e modifiche e che quanto scrisse Ristori a proposito della sua interpretazione nei *Ricordi* è «il frutto di un lungo confronto con il pubblico» (T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 50). Tuttavia, per i passaggi chiave della scena con Elisabetta (III, 4) e, in particolare, per le

Tralasciando qui il busto di Lanzirotti,<sup>138</sup> la statuetta in marmo di Pietro Magni, ancora una raffigurazione di Ristori nella parte di Maria Stuarda,<sup>139</sup> suggerisce alcune considerazioni interessanti. La scultura illustra, in modo esplicito, un momento saliente della tragedia di Schiller, il finale del confronto con Elisabetta (III, 4), quando Maria rivendica con veemenza la legittimità della propria aspirazione al trono. Ristori lo marcava con un crescendo sino alla chiusura della scena che suscitava l'entusiasmo del pubblico: un *gestus* iconico, insomma, ma in questo caso anche ciò che meno benevolmente gli inglesi chiamavano *clap-trap*. Va notato che il gesto e l'attitudine non sono tuttavia identici in due versioni note della statuetta:<sup>140</sup> in una il braccio destro è sollevato e il viso è rivolto verso il pugno chiuso con l'indice puntato verso l'alto, nell'altra il pugno è del tutto chiuso e l'attrice guarda davanti a sé. La prima postura è ritratta anche in una fotografia di André Disdéri del 1860<sup>141</sup> e certamente corrisponde a quelle parole fatidiche: ... *tuo re son io*. Il suo senso rimanda al "buon dritto" che Maria invoca prima di proclamarsi *re* di fronte a Elisabetta, e che implica, oltre all'affermazione del diritto dinastico, anche un richiamo alla giustizia divina o addirittura alla propria legittimazione per diritto divino.<sup>142</sup> L'altra postura, pur con il riferimento iscritto nel plinto della statuetta alle parole finali, corrisponde probabilmente a un momento di poco precedente, l'esplosione dello sdegno di Maria in quella scena III, 4: ... *Infrangi/Le tue catene e dall'abisso irrompi,/O lungamente trattenuto sdegno...* Maria è ormai trasportata dall'odio furioso e alza il braccio e il pugno chiuso contro Elisabetta. Le due statuette disegnano quindi quel finale e in un certo senso alludono alla difficile impresa dello scultore nella scelta di un istante che

---

ultime battute di Maria, la narrazione di Ristori resta piuttosto aderente al testo integrale (ed. cit. pp. 165-166).

<sup>138</sup> A. G. Lanzirotti, *Adelaide Ristori nella parte di Mirra*, 1855, bronzo argentato, 28,5x18 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 18753; E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 1.

<sup>139</sup> P. Magni, *Adelaide Ristori nella parte di Maria Stuarda*, 1855. Ne furono realizzati vari esemplari in materiali diversi, ivi, p. 130.

<sup>140</sup> Mi riferisco a quelle pubblicate nei saggi di E. Lamouche: l'esemplare in marmo, h. 56 cm, di cui non è nota la localizzazione dopo una vendita all'asta (Asta 339/Lotto 542 Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 1 aprile 2015); E. Lamouche, *La tragédienne immortalisée*, cit., p. 64, fig. 4; la foto di G. Rossi, Genova, Museo-Biblioteca dell'Attore; E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*, cit., fig. 18.

<sup>141</sup> Ivi, fig. 9. Le otto immagini dalla lastra originale, formato di stampa *carte-de-visite*, ca. 1860, che ritraggono le pose di Ristori come Maria Stuarda, tra cui due versioni quasi identiche di questa, sono conservate a Parigi, Musée d'Orsay, Collection Disdéri - Théâtre, divers, personnalités 1859-1867, Vol. 24, folio 98, recto, Fonds Eugène Disderi (collection Maurice Levert), Id. 18-508162. Accessibile online nella Photogalerie digitale del Grand Palais-Réunion des Musées de France: <https://photo.grandpalaisrmn.fr/en>.

<sup>142</sup> Dio è più volte evocato da Maria, come la Ristori sottolinea in *Souvenirs*, cit., pp. 37-48, nella puntuale analisi della scena dell'incontro con la cugina, rivale e nemica. All'inizio è Maria stessa che fa riferimento alla investitura divina di Elisabetta, inginocchiandosi ai suoi piedi, ivi, p. 39.

avesse una piena coerenza formale in una sequenza drammatica così pregnante, in cui l'attrice passava dallo sdegno furibondo all'aperta denuncia, all'autoproclamazione come *re*.

Sempre a quella sequenza appartengono anche altri ritratti dell'attrice: la litografia dell'*Album Artistique*<sup>143</sup> e una interessante caricatura (*Mme Ristori – Rôle de Marie Stuart*) da un giornale parigino del 1855, non altrimenti individuato, che mostrano Ristori col braccio destro teso e l'indice della mano puntato in un energico gesto deittico, mentre il braccio sinistro è sollevato e l'indice è puntato al cielo.<sup>144</sup> Ancora una fotografia di Hansen & Weller la ritrae, col braccio destro teso, ma in una posa in studio e in anni decisamente più tardi.<sup>145</sup> È assai presumibile che questa fosse l'azione che accompagnava la denuncia con cui Maria apostrofava Elisabetta mentre Leicester cercava di allontanarla: *Il trono d'Inghilterra è profanato/D'una bastarda! Il popolo britanno/Da una mima è ingannato! ...*,<sup>146</sup> da cui alla fine prendeva forma il gesto di autoproclamazione col braccio alzato e il dito che indicava il cielo: *... Ove il buon dritto/Regnasse, tu saresti or nella polve/Stesa a' miei piedi, chè tuo re son io.*<sup>147</sup> Nella caricatura le due attitudini vengono, a mio avviso, sintetizzate, e la forma serpentina che assume la silhouette dell'attrice esprime in modo eccessivo, ma anche icastico, la bellezza della sua energia.<sup>148</sup> Le due posture sono distinte anche in due disegni a matita di Degas, che colgono Ristori in scena come Medea: mentre aggredisce verbalmente Creusa ([...] *ma che dunque tu sei, tu stessa...*) e mentre minaccia

<sup>143</sup> T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 62, fig. 16.

<sup>144</sup> Ivi, p. 64, fig. 18. La quartina iscritta sotto a commento dell'immagine esordisce con questa interrogazione: *Est-ce une charge? Est-ce un portrait?*, a riprova di quanto fosse difficile dare un senso univoco a quella raffigurazione. La caricatura, in stampa fotomeccanica 41 x 29,5 cm, viene ripresa più tardi, e con diversa iscrizione, come copertina illustrata del periodico satirico «Ba-ta-clan», di Rio de Janeiro, il 10 luglio 1869, con iscritto in basso il titolo *Mme Ristori. Rôle de Marie Stuart*. Accessibile online sul sito BnF <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb39625091d>.

<sup>145</sup> Ivi, p. 63, fig. 17. La riproduzione è purtroppo tagliata alla mano. Lo studio fotografico fondato dai fratelli Niels Christian e Georg Emil Hansen con Albert Schou, attivo a Copenaghen dal 1867, prende il nome della nuova società con Clemens Weller dalla metà degli anni 1870. Si tratta quindi di scatti tardi relativi alle tournée in Scandinavia del 1879 e 1880. Rimando per i dettagli a M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit. pp. 78-79.

<sup>146</sup> È l'*attitude menaçante* presa mentre lancia l'insulto più terribile, in *Souvenirs*, cit., p. 47.

<sup>147</sup> Sembra difficile che il braccio sollevato con il dito verso il cielo indichi «la via dell'uscita alla rivale», come lo legge F. Simoncini nel suo saggio *Iconografia e interpretazioni: Maria Stuarda di Adelaide Ristori*, in «Drammaturgia», a. XVIII, n.s., 8, 2021, pp. 29-44:38; DOI: <https://doi.org/10.36253/dramma-13539>. È vero, tuttavia, che il testo dei *Ricordi*, riguardo alla chiusura della scena, è un po' ambiguo. Ma l'iconografia è molto chiara sulla battuta associata a questa immagine.

<sup>148</sup> Giustamente per M. Schino «la caricatura della Ristori, in sé, ci mostra non la lettera dell'eccesso, ma la sua intensità», in id., *Racconti del Grande Attore: Tra Rachel e la Duse*, Imola, Cue Press, 2016, p. 23.

Giasone, con il braccio alzato verso il cielo (*Giasone... la catena indissolubile che ci unisce non è d'amore ma di delitto*).<sup>149</sup>

Ecco quindi che si potrebbe completare, in una sorta di montaggio tra media diversi, la partitura gestuale di quello straordinario passaggio finale della tragedia di Maria Stuarda nella scena con Elisabetta. Ristori, che la analizza puntualmente nel suo crescendo, non descrive nessun gesto in particolare, pur dando di volta in volta indicazioni su voce, espressione del volto, interazione tra i personaggi e affetti. Era consapevole del fatto che quei gesti famosi erano stati già immortalati nelle immagini oppure dubitava che la sua narrazione didascalica, riferita al pathos del testo, potesse aprirsi, con la stessa efficacia, alla descrizione dell'azione fisica che lei compiva in scena? Naturalmente si tratta di ipotesi.

### **Ristori, le immagini e la storia: alcune riflessioni di metodo**

In due lavori recenti Mirella Schino<sup>150</sup> e Francesca Simoncini<sup>151</sup> sono intervenute sull'iconografia di Ristori con considerazioni che offrono spunti interessanti per alcune riflessioni di metodo.

In un lungo passaggio dei suoi *Racconti del Grande Attore*,<sup>152</sup> Schino mette a confronto due immagini di Ristori: la caricatura che mostra la silhouette di Ristori in un «movimento furioso, eccessivo, ampio nello spazio» e improbabile in quell'eccesso di contorsione che abbiamo già analizzato nel paragrafo precedente, con una foto di studio di Disdéri appartenente alla serie che abbiamo menzionato.<sup>153</sup> La fotografia mostra Maria che stringe al petto la grande croce, accessorio utilizzato nel V atto della Maria Stuarda, e ripreso nella composizione a costruire l'immagine del martirio: l'attrice è maestosa ma appesantita e statica nell'attitudine e nel gesto ricomposto in studio. La «bellezza fatta di energia, come una lama di luce, una fiamma», esposta nella caricatura, si contrappone all'immagine «opaca, ingrassata, di buona qualità, troppo ornata, soffocante. Lenta». Che dire? Un confronto impietoso.

A tutta prima non si comprende perché Schino non abbia paragonato la caricatura anche con la fotografia di Disdéri che rappresenta lo stesso gesto deittico e si riferisce allo stesso momento scenico, pur nella distanza temporale che separa i due ritratti e nella differenza del medium. È chiaro che il suo scopo era significativamente un altro, quello di mostrare attraverso quel confronto "impossibile" come si liberava l'energia del Grande Attore:

---

<sup>149</sup> *Recueil. Oeuvre d'Edgar Degas. Carnets de notes et croquis*, Carnet n. 11, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, Rés. 4-DC-327 (D,11), consultabile su Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42381536j>. Si vedano il f. 7 e il f. 13, cui fa riferimento anche E. Lamouche, *L'actrice et ses sculpteurs*.

<sup>150</sup> M. Schino, *Racconti del Grande Attore*, cit. Le citazioni che seguono sono alle pp. 22-23.

<sup>151</sup> F. Simoncini, *Iconografia e interpretazioni*, cit.

<sup>152</sup> Vedasi nota 148.

<sup>153</sup> Vedasi nota 141.

[...] da quale montagna di veli, stoffe, arredi pesanti, imbottiture, pose, narrazioni il Grande Attore riuscisse a liberarsi con uno di quei gesti, che per i suoi spettatori, erano come uno squarcio e uno stringimento di cuore improvviso. E allo stesso tempo ci mostra come, per potersi liberare dalla montagna di costumi e stoffe e arredi e storie che costituiva la normalità dello spettacolo ottocentesco, per poter essere *visibile* in tanta penombra fisica e metaforica, il Grande Attore, persino il più nobile e il più composto, dovesse conferire al proprio gesto la qualità dell'eccesso. La caricatura della Ristori, in sé, ci mostra non la lettera dell'eccesso ma il suo grado di intensità, e collegarla alla fotografia ci fa intuire il rapporto tra la normalità dello spettacolo e il momento dello squarcio.

Sembra impossibile mettere insieme le due immagini, eppure solo così, saltando dall'una all'altra incompletezza, riusciremo a scoprire qualcosa sul Grande Attore.<sup>154</sup>

Direi che non v'è migliore spiegazione di come la prospettiva iconologica possa funzionare partendo dall'inevitabile incompletezza della testimonianza iconografica: incompletezza che comprende la diversità degli artisti e degli stili, la disparità delle tecniche e dei media, i gap temporali, le incongruenze stesse tra una testimonianza e l'altra. Gestire l'incompletezza non è forse opera dell'iconografia? Proiettare questa incompletezza nella comprensione di ciò che è remoto e per sempre trascorso – e Warburg aggiungerebbe di ciò che è profondo e originario – e lo è anche nel teatro, non è il lavoro dell'iconologia?

Anche Francesca Simoncini nel suo contributo su «Drammaturgia» affronta, sulla base dei *Ricordi* e delle testimonianze iconografiche, quello che definisce «il doppio codice espressivo» di Ristori in cui coesistevano recitazione “alta” e recitazione “bassa”. Nel corso della sua carriera Ristori

si prodigò, con evidente successo, a esaltare, evidenziare e *divulgare il tratto più composto e apollineo del suo stile recitativo*, relegando in secondo piano quanto ancora la collegava alle sue origini di figlia d'arte, come *l'uso di un'energia corporea dirimpente o il ricorso a dettagli di crudo realismo scenico*.<sup>155</sup>

È un'interpretazione dell'arte di Ristori piuttosto simile a quella di Schino, a conferma della quale Simoncini analizza proprio la scena dell'incontro tra Maria ed Elisabetta nell'Atto III di Maria Stuarda.<sup>156</sup> Lo fa affidandosi anche lei ad alcune delle testimonianze figurative che già conosciamo. Dato lo scopo di questo mio lavoro, Francesca perdonerà se saranno rilevati esclusivamente questi aspetti di relativa incongruenza riguardanti l'uso

<sup>154</sup> M. Schino, *Racconti del Grande Attore* cit., p. 23.

<sup>155</sup> F. Simoncini, *Iconografia e interpretazioni*, cit., p. 31.

<sup>156</sup> F. Simoncini, *ibidem*, cita la scena come III, 3. Non dispongo della edizione della versione di Maffei che sembra quella utilizzata da Simoncini (Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1843), o di altro testo o copione in cui la scena sia indicata con questa numerazione.

dell'iconografia, piuttosto che l'interpretazione di fondo, sensibile e corretta, dell'arte di Ristori.

Abbordando la costruzione del personaggio da parte di Ristori, già potentemente delineata nelle interpretazioni giovanili, Simoncini sottolinea l'importanza della scelta degli elementi che potevano «connotare il personaggio e renderlo vivo, mosso e teatralmente efficace», cioè il costume di Maria Stuarda, che resta identico negli atti in cui la protagonista compare, e gli oggetti che lo completano quali il crocifisso e il rosario.

A Simoncini interessa mettere per prima cosa in evidenza come il dipinto citato nel ben noto passo dei *Ricordi*, in cui l'attrice descrive la visita all'Esposizione londinese del 1857, non sia il ritratto «attribuito a Mytens» nelle collezioni reali, «bensì, e con sorprendente esattezza di particolari, a quello di un anonimo pittore del XVII secolo, oggi conservato presso il Blairs Museum di Aberdeen in Scozia».<sup>157</sup> La precisa rispondenza con la descrizione dei *Ricordi* indicherebbe che il Blairs Memorial Portrait sia

l'esatta fonte iconografica su cui l'attrice modellò la sua interpretazione del personaggio, rivelando quale fosse l'impronta visiva che, fin dalla sua prima apparizione scenica, volle dare al suo pubblico: una regina prigioniera e sofferente, ma ancora giovane, bella, alta, snella, eretta nella persona, serena e sorridente.<sup>158</sup>

C'è il rischio qui di una certa imprecisione se non si verifica il contesto dell'esposizione e la storia di questi ritratti, che fu approfondita dalla critica proprio a partire da metà '800. Vorrei quindi analizzare in modo più dettagliato perché il procedimento da adottare implica aspetti metodologici di non poco conto che riguardano la critica delle fonti anche nell'iconografia teatrale, in questo caso: il modo in cui Ristori coglieva gli spunti iconografici, i contesti che glieli offrivano, l'elaborazione che ne faceva a vantaggio dell'arte recitativa e della memoria di sé.

Da ciò che solo in parte sappiamo, possiamo supporre che Ristori si fosse formata una cultura figurativa e artistica in piena consonanza con il suo tempo e che sicuramente teneva conto degli sviluppi del costume storico a teatro (melodramma compreso) e nella pittura di storia. E in quell'ampia gamma di scelte, sapeva probabilmente valutare molto bene le soluzioni di trasformazione e rilettura che le davano maggiori possibilità in scena.

L'iconografia incisa di Maria Stuarda circolava abbondantemente (sia per le stampe di traduzione che per le litografie destinate all'illustrazione di libri) e la Ristori, che si documentava con acribia, doveva conoscere la *Storia del regno di Scozia sotto Maria Stuarda e Giacomo I* di William Robertson, che

---

<sup>157</sup> Le precisazioni in nota di F. Simoncini, *ivi*, p. 34, rendono conto dello stato delle attribuzioni attuale.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 35.

descrive l'abito nero di Maria nel giorno dell'esecuzione.<sup>159</sup> Alcune litografie non meglio individuate dal Fondo Ristori sono pubblicate da Viziano<sup>160</sup> e sicuramente altre stampe, oltre quelle, hanno ispirato l'attrice. Le litografie mostrano, seppur con significative varianti nelle maniche e nella gorgiera, come lo storicismo romantico, anche nella versione francese dello "stile trobadour", immaginava l'abito nero di Maria di Scozia. Il costume della fig. 13 richiama quello effettivamente adottato da Ristori per l'importante gorgiera, la dentella ai polsi, le ampie maniche del mantello che copre l'abito. Ma il costume di scena di Ristori inglobava quelle ampie maniche nell'abito stesso, fissandole, insieme con quelle del corsetto, a un giromanica cerchiato da imbottiture (baragoni o *bourrelets*). Quella doppia manica montata sul corsetto non risponde alla foggia in uso nell'ultimo Cinquecento: le ampie maniche "a pagoda" sono un'invenzione, divenuta di moda "tra scena e città" intorno al 1830,<sup>161</sup> mentre i *bourrelets* sono un dettaglio che effettivamente corrisponde alla moda francese dell'epoca di Enrico III di Valois. Certo l'ampia manica dava alla silhouette scenica di Ristori le stesse possibilità di figurazione (nobiltà maestosa, enfaticizzazione del gesto) di un mantello, senza costituire un ingombro eccessivo sopra un abito che era di per sé già molto strutturato e pesante.

Non è quindi inutile chiedersi perché, nei *Ricordi*, Ristori riferisca di quella sorta di "scoperta" *après-coup* del costume nell'Esposizione del 1857. E di un *après-coup* si tratta, quasi in termini psicanalitici, poiché Ristori comprende e reinterpretava la memoria della tragica figura di Maria Stuarda in un contesto che le dà un nuovo significato più pregnante e maturo.

L'anno 1857, quando la Ristori si trovava a Londra, fu una tappa significativa nella critica d'arte e nel collezionismo dei ritratti storici, non solo perché si tenne a Manchester una grande esposizione d'arte destinata a far storia (*The Art Treasures Exhibition*) e venne fondata la National Portrait Gallery (aperta poi al pubblico nel 1859), ma anche perché l'iconografia di Mary Stuart fu considerata per la prima volta nel suo insieme, preparando il terreno per iniziare a distinguere le testimonianze originali da quelle derivate, inventate o erroneamente identificate. In un periodo in cui la figura della regina era divenuta tanto popolare nei drammi, nell'opera in musica, nella letteratura, nell'illustrazione e nella pittura, questo fu come buttare il sasso in uno stagno. Come ebbe a scrivere Cust mezzo secolo dopo:

<sup>159</sup> Edita in versione italiana nel 1829 a Torino e a Napoli.

<sup>160</sup> T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 58-59.

<sup>161</sup> C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 97-98; 115-116. Per tenerci all'ambito italiano, l'abito di velluto nero indossato da Giuditta Pasta nella scena della pazzia di Anna Bolena di Donizetti, raffigurato nel famoso ritratto di Karl Pavlovic Brjullov (1834, Milano, Museo Teatrale alla Scala), ostenta maniche ampie e lunghissime che si aprono dalla spalla, molto simili a quelle poi adottate nel costume di Ristori; vere e proprie maniche "a pagoda" sono, ad esempio, quelle scelte da Alessandro Guadassoni per la sua *Anna Bolena forsennata sentendosi priva del diadema reale* (1843, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna).

Yet few heroines of romance have been so idly regarded from the point of view of portraiture as Mary, Queen of Scots, most people being in the habit of choosing, at their own pleasure, that particular attributed likeness which tallied most with their own preconceived idea.<sup>162</sup>

L'esposizione delle reliquie e dei ritratti riguardanti la regina di Scozia fu allestita nel contesto di una grande mostra antiquaria, dapprima all'Archaeological Institute a Edimburgo nel 1856, l'anno successivo (1857) nella sede dell'Istituto a Londra (26, Suffolk Street), che Ristori ebbe la possibilità di visitare, e poi nel 1861 a Peterborough. Il catalogo venne pubblicato nel 1859 a cura di Albert Way, già direttore della Society of Antiquaries di Londra.<sup>163</sup> Nella *Preface*, Way si sofferma soprattutto sull'iconografia di Mary Stuart e in particolare su due dei ritratti che vennero esposti e che, forse proprio perché provenivano dalle collezioni reali per graziosa concessione, non erano inclusi con gli altri nel catalogo vero e proprio.<sup>164</sup> Entrambe queste opere riguardano da vicino il brano dei *Ricordi*. Il primo è il ritratto in piedi di Mary Stuart, in quegli anni a Hampton Court, allora datato al 1580 e attribuito allo Zuccaro:<sup>165</sup> mostra la regina in abito di lutto, rivolta verso destra, che poggia la mano sinistra su un tavolo con sopra un libro chiuso e con la destra tiene in mano un grosso rosario appeso alla cintura con un fermaglio a croce greca. Al petto figura appeso un crocifisso.

---

<sup>162</sup> L. Cust, *Notes on the Authentic Portraits of Mary, Queen of Scots, Based on the Researches of the Late Sir George Scharf*, Franklin Classics Trade Press, 2018. Sir George Scharf (1820-95), segretario e direttore della National Portrait Gallery dalla fondazione (1857), incarico che mantenne sino all'anno della morte, fu il primo ad affrontare il tema delle testimonianze iconografiche di Mary Stuart con metodo scientifico. Il suo lavoro venne terminato e pubblicato da Lionel Cust, che gli succedette nella direzione del museo.

<sup>163</sup> *Catalogue of Antiquities, Works of Art and Historical Scottish Relics* exhibited in the Museum of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland during their Annual Meeting held in Edinburgh, July 1856. Under the Patronage of the H.R.H The Prince Consort, K.G. Comprising Notices of The Portraits of Mary Queen of Scots, Collected on That Occasion, etc. etc., Edinburgh, Thomas Constable & Co. - London, Hamilton, Adams & Co., 1859.

<sup>164</sup> Gli altri ritratti, tra cui il celebre *Morton Portrait*, vengono presentati ivi, pp. 201-216. I prestiti reali sono specificati alle pp. XVII e XXI della *Preface*.

<sup>165</sup> Ritenuta improbabile da Way e Scharff. Vedi ivi, pp. XVI-XXI, comprendenti anche il raffronto con le versioni di Hardwick Hall, il cosiddetto *Sheffield Portrait* (ca. 1577-1578) in quanto connesso al breve periodo di cattività nel castello di Sheffield, e la versione di Hatfield House. Le ricerche ulteriori di Scharff e di Cust stabilirono che la versione di Hampton Court (dapprima al St James's Palace, poi ivi ritrasferita nel 1902), così come quella di Hatfield House erano entrambe derivate dallo *Sheffield Portrait*. La versione di Hampton Court venne ordinata da Charles I al ritrattista di corte, il fiammingo Daniel Mytens (1590-1647), e figura nell'inventario della collezione di Charles I del 1639 (vedi Cust, pp. 89-90 e tav. XVII). La riproduzione è accessibile online con l'attribuzione attuale a Daniel Mytens, *Mary, Queen of Scots*, 1627 ca., olio su tela, London, Royal Collection, RCIN 401182: <https://www.rct.uk/collection/401182/mary-queen-of-scots-1542-87>.

Il secondo “prestito reale”, presentato come «an authentic portraiture of Mary at the latest period of her captivity»<sup>166</sup> è la versione del cosiddetto *Memorial Portrait*, al tempo conservata nel Castello di Windsor, con una attribuzione ipotetica a Mytens, di cui Ristori si fa eco nei suoi *Ricordi*. L'ipotesi, già emersa all'epoca, era che si trattasse di una copia più tarda (dovuta all'iniziativa di James II) del celebre quadro originale (oggi al Blairs College Museum di Aberdeen) fatto dipingere da Elizabeth Curle, dama della regina, a ricordo del martirio di lei. Come noto, in questo *Memorial Portrait* figurano una serie di iscrizioni (diverse nell'originale e nella versione delle collezioni reali), lo stemma di Scozia, un riquadro a sinistra, con la scena del patibolo sul palco eretto nella sala grande del Castello di Fotheringhay, e a destra due piccole figure in piedi in abiti di lutto delle dame di compagnia che assisterono all'esecuzione: la stessa Curle e Jane Kennedy.

Dei ritratti considerati autentici di Mary Stuart circolavano già delle versioni incise, e non è detto che Ristori, quando scrisse i suoi *Ricordi*, non conoscesse queste incisioni o loro derivati.<sup>167</sup>

Nel Fondo Ristori a Genova esistono due fotografie relative ai due ritratti esposti nel 1857 che meritano di essere considerate. Secondo Simoncini che le pubblica, esse non hanno nel Fondo una catalogazione che le identifichi. Questo fatto di per sé non è rilevante a un fine meramente iconografico, in quanto la figura della regina è simile nei due ritratti, ma queste due fotografie hanno una storia interessante poiché fanno parte di una serie edita da P&D Colnaghi, riguardante i ritratti di Mary Stuart fotografati nel 1856 da Caldesi & Montecchi in vista dell'esposizione.<sup>168</sup> Leonida Caldesi, riparatosi a Londra con il fratello Vincenzo nel 1852

per unirsi a Mazzini, vi aveva fondato uno studio fotografico in società con Mattia Montecchi (L. Caldesi & Co.; Caldesi & Montecchi), specializzato nella riproduzione di opere d'arte. I due appartenevano quindi a quell'ambiente di espatriati italiani a Londra, come a Parigi, con cui Ristori aveva importanti contatti. Per Caldesi & Montecchi il successo arrivò proprio nel 1856, grazie all'aiuto di Antonio Panizzi, appena divenuto

<sup>166</sup> *Catalogue of Antiquities*, cit., pp. XXI-XXV:XXI.

<sup>167</sup> Del ritratto ad Hampton Court: la versione disegnata e incisa da George Vertue (1684-1756) per la *History of England* di Paul de Rapin, tradotta in inglese nel 1732, e del *Morton Portrait*: la traduzione grafica di Gourlay Steell fatta per l'opera di Agnes Strickland, *The Lives of the Queens of Scotland [...]*, London, William Blackwood and Sons, vol. VI, 1856, frontespizio.

<sup>168</sup> *Series of Photographs from Portraits of Mary Queen of Scots*, executed by Caldesi and Montecchi, from the Collection Exhibited by the Archaeological Institute, June, 1857. Si veda la serie conservata nelle collezioni fotografiche del Met di New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/263243>.

direttore della British Museum Library, quando ebbero l'importante incarico di documentare anche le opere dell'esposizione di Manchester.<sup>169</sup>

Ma già nel 1856 il principe Aleksandr Lobanov-Rostovskij aveva pubblicato a Pietroburgo un volume con l'elenco della sua collezione di ritratti di Maria Stuarda, in buona parte incisioni da ritratti.<sup>170</sup> A documentazione dei diversi dipinti non appartenenti alla collezione venivano citate appunto le fotografie della serie di Caldesi & Montecchi.<sup>171</sup>

Nella quarta sezione (*Portraits dont les originaux ont du être peints pendant la captivité de Marie Stuart en Angleterre*) viene descritto il ritratto conservato ad Hampton Court documentato dalla foto di Caldesi & Montecchi e le diverse versioni incise.<sup>172</sup> Al numero 108 il principe Lobanov descrive la versione del Memorial Portrait conservata a Windsor, anche qui attribuita a Mytens per iniziativa di Charles I, e fotografata da Caldesi & Montecchi.<sup>173</sup>

Nei due ritratti visti da Ristori a Londra non vi sono grosse differenze nell'abito nero con velo bianco indossato da Mary Stuart; si tratta infatti di versioni collegabili all'iconografia del cosiddetto *Sheffield Portrait*. Se proprio vogliamo essere pignoli, l'abito adottato da Ristori è più simile a quello di Maria nel ritratto all'epoca a Hampton Court che a quello del *Memorial Portrait*, dove la Regina indossa una zimarra bordata di pelliccia e i polsi non sono decorati da dentella, mentre la gorgiera è identica. Inoltre Ristori indossò nell'ultimo atto della tragedia un lungo velo nero e spesso, non bianco e trasparente come nei ritratti. Ristori tuttavia non parla affatto nei *Ricordi* del ritratto di Hampton Court. Date le versioni a stampa storiche e di fantasia ispirate a questo gruppo di ritratti di Mary Stuart (cui si può collegare anche il *Morton Portrait* che Ristori poté vedere a Londra), e

---

<sup>169</sup> Le foto che furono raccolte in un album (*Photographs of the "Gems of the Art Treasures Exhibition"*, Manchester, 1857), esposte in una mostra e edita da P&D Colnaghi. Per maggiori dettagli si rimanda al sito della Casa della Memoria e dell'Emigrazione (Bologna): <https://www.assemblea.emr.it/emilianoromagnolinelmondo/la-consulta/storia-emigrazione/casa-della-memoria-dellemigrazione/sezioni/il-salotto/storie%20di%20emigrazione/gran-bretagna/il-fotografo-della-regina-vittoria>.

<sup>170</sup> A. Lobanov-Rostovskij, *Notice sur la collection des portraits de Marie Stuart, appartenant au Prince Alexandre Labanoff, précédée d'un résumé chronologique*, Saint-Pétersbourg, E. Pratz, 1856, poi ampliata e ivi riedita nel 1860. Quest'ultima edizione, quella da me consultata, è accessibile online su Gallica: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb308257516>.

<sup>171</sup> Avendo potuto consultare solo la seconda edizione, rivista e ampliata, del libro di Lobanov-Rostovskij, è qui un'ipotesi basata sulla cronologia che le foto dell'esposizione, probabilmente acquistate da Lobanov già nel 1856-1857, fossero utilizzate solo nella seconda edizione del libro. Ricordo che Lobanov era un vero fanatico della regina di Scozia e quindi o vide a Londra la mostra o si procurò subito le fotografie.

<sup>172</sup> Vedi in particolare, ivi, ai nn. 85, 86, 87, 88.

<sup>173</sup> «Marie Stuart tient un missel de la main gauche, et dans la droite un crucifix qu'elle appuie sur un petit tableau reproduisant son exécution. Dans le haut du portrait, il y a, d'un côté les armes d'Ecosse, et, de l'autre une inscription qui commence par: *Maria Scotiae Regina* etc. Deux autres inscriptions s'y trouvent encore: l'une au-dessous du tableau de son supplice et l'autre aux pieds de la Reine. Dans le fond on voit les deux femmes [...]», ivi, pp. 187-188.

considerate le alterazioni già apportate dall'attrice al costume storico citate sopra, è evidente che l'obiettivo di Ristori nel lungo excursus riguardante la visita all'Esposizione non è propriamente il costume in sé. E Ristori lo dichiara sin dall'inizio: «Avant de commencer l'analyse du cinquième acte, je désire la faire précéder des raisons qui m'ont portée à ne pas tenir compte des indications que donne Schiller à l'égard du costume que Marie Stuart doit porter à cette partie de son drame».<sup>174</sup> Quindi lo scopo è soprattutto quello di confutare sia i «récits fantastiques» a proposito dell'abito con cui la regina salì sul patibolo, sia la scelta di Schiller che la faceva morire in abito bianco, velo nero, corona sul capo e crocifisso tra le mani. Secondo Ristori, Schiller, nell'immaginare quel costume, non teneva conto dello stato fisico e psichico in cui Mary Stuart doveva trovarsi, situazione fisica e psichica che era stata sempre presente nella sua costruzione del personaggio.<sup>175</sup> In questa sorta di partita aperta tra il drammaturgo e l'attrice si inserisce l'esperienza della visita all'esposizione del 1857. Il *Memorial Portrait*, la cui autenticità in relazione agli eventi descritti era già considerata incontestabile all'epoca, conferma la fondatezza delle sue scelte e l'infondatezza delle descrizioni fantastiche sull'abito indossato da Mary Stuart al momento dell'esecuzione; più che il ritratto è il quadro con la scena dell'esecuzione, vero e proprio documento iconografico, a offrirle questa conferma: esso mostra Mary Stuart ormai svestita dell'abito nero e inginocchiata di fronte al boia che le ha inferto il primo colpo di mannaia. L'osservazione di Ristori denota la sua acribia filologica: il bustino di seta damascata cremisi che la regina indossa in questa raffigurazione era stato da taluni fantasiosamente scambiato per l'abito stesso. Ma la regina martire non era andata al patibolo né in bianco né in rosso, come talune fantasie poetiche o romanzesche raccontavano. Visitando l'esposizione di Maria Stuarda, Ristori, con il suo intuito e la sua intelligenza, dovette sentirsi parte di questa congiuntura culturale così straordinaria e specifica, che solo la Londra vittoriana poteva offrirle, in cui la verità storica si andava liberando dal mito e dalle tante immagini fantasiose, e ne trasse motivo di grande soddisfazione, come si capisce bene dalla lettura dei *Ricordi*. Se si valuta attentamente lo scopo di Ristori, si deve ammettere che l'attrice intendeva soprattutto configurare la "sua" immagine di Maria Stuarda e non quella che l'autorità di Schiller aveva depositato nel dramma, e che la differenza esteriore su cui insiste con "filologica" perseveranza rivela la differenza interiore che riguarda il personale vissuto della figura storica della sventurata regina-martire.

---

<sup>174</sup> A. Ristori, *Souvenirs*, cit., p. 49.

<sup>175</sup> Le difficoltà narrate da fonti biografiche e romanzi, e menzionate da Ristori, con cui Mary scese le scale della sala per arrivare al patibolo appoggiandosi al braccio di Lord Melville, furono anche rappresentate nel dipinto di L. J. Pott, *Mary, Queen of Scots, Being Led to Her Execution*, esposto alla Royal Academy nel 1871, oggi conservato al Nottingham Castle Museum, e noto in una stampa di traduzione di Peter Lightfoot.

Mi sono intrattenuta molto sugli studi riguardanti Maria Stuarda perché essi offrono alcuni spunti metodologici rilevanti che intendo qui ricapitolare brevemente. Innanzitutto: il ruolo riservato all'iconografia non può e non deve restare episodico e strumentale, sia nella organizzazione delle occasioni di studio che nelle pubblicazioni. L'organicità dell'approccio iconografico è importante in quanto garantisce risultati maggiormente coerenti e corretti. Essa apre la possibilità di istituire confronti significativi, come anche di articolare un approccio che tenga conto dei contesti artistici e culturali in cui viene prodotto l'oggetto iconografico che riguarda, anche in modo indiretto, il teatro e/o l'attore. I modi, le forme e le tecniche da una parte, le occasioni e i contesti dall'altra devono essere sempre valutati con uno sguardo indipendente da parametri ideologici e disciplinari troppo restrittivi. La specificità delle fonti andrebbe analizzata dal punto di vista figurativo prima di essere piegata alla dimostrazione di ciò che serve, o che si pensa che serva, alla storia del teatro.

Il caso Ristori è emblematico di alcune difficoltà. Possiamo ad esempio chiederci perché il contesto parigino del tutto eccezionale in cui avvennero le prime tournée di Ristori non sia stato trattato con la dovuta attenzione: Vigny, Gautier, Dumas, Janin e compagnia non erano semplicemente dei critici teatrali, come coloro che possono scrivere di spettacolo sui giornali attuali a stampa oppure online. Erano i protagonisti accreditati di un'epoca e di una generazione artistica che ha marcato l'800 europeo. Quello che videro in Ristori non serve solo a costruire la poetica del grande attore, serve a capire come il grande attore ha partecipato alla costruzione di un'epoca. Se vogliamo restare sul parametro artistico-figurativo e sull'iconografia teatrale dobbiamo chiederci perché, nelle sue prime stagioni parigine, Ristori fu accolta in quel modo dalla generazione romantica che cercava di trovare una soluzione alla discrasia o allo squilibrio tra le istanze formali del tardo neoclassicismo, in teatro rappresentate dalla declinante Madame Rachel (1821-1858), e quelle di un romanticismo che non poteva limitarsi a far prevalere le passioni travolgendo le forme, opzione che era stata rappresentata in quel contesto teatrale da Marie Dorval (1798-1849). Nell'arte di Ristori, non a caso paragonata a Delacroix, quella generazione vide, a mio giudizio, una possibilità di superare un neoclassicismo che si andava consumando nell'artificio del *beau idéal*, verso soluzioni formali che sapessero attingere alle origini del *pathos* reinventando le forme classiche. Per questo quella generazione consacrò Ristori.

Quindi ecco che non si dovrebbe solo studiare quella iconografia per "illustrare" il grande attore, riferendosi sempre a un parametro storiografico che pare aver fatto il suo tempo, dopo tanti studi. L'iconografia è un modo per uscire dall'impasse, se serve a ricongiungere l'attore o l'attrice all'universo artistico della loro epoca. Dobbiamo chiederci ad esempio come sia evoluta la cultura visiva di Ristori, quali siano state le sue relazioni con i

pittori (con Gustave Doré, Bernardino Riccardi o Eugenio Agneni) e le influenze reciproche con l'arte della sua epoca, in particolare la pittura di storia e l'illustrazione derivata. Dobbiamo valutare non le singole immagini ma soprattutto le serie in quanto tali, verificando come, dove e perché siano state prodotte: non solo le serie fotografiche, ma anche le serie dei disegni quali quelle, pur molto diverse, di Agneni o di Degas. Dobbiamo capire perché serie come quella di Agneni non siano divenute un album di incisioni anche se ci sono indizi al riguardo.<sup>176</sup> Dobbiamo comprendere le motivazioni per cui Ristori, dopo le prime due stagioni parigine, abbia optato di preferenza per il mezzo fotografico: se non credesse di potersi definire nel "disegno" di un artista o non trovasse quell'artista o se, rinunciando al "disegno" e aspirando alla "verità", pensasse di poter più fedelmente ricostruire nelle pose in studio le sue posture sceniche,<sup>177</sup> lasciando a parte le ragioni più ovvie della relativa economicità della fotografia *carte-de-visite* rispetto all'incisione e della più facile e ampia divulgazione della sua immagine. Dobbiamo anche cogliere relazioni meno note o più indirette con i pittori, ma forse altrettanto significative.

I dipinti di Delacroix che raffigurano la *Médée furieuse* così come i numerosi studi preparatori offrono da questo punto di vista spunti di riflessione interessanti. Il mito ha ossessionato il pittore per tutta la vita, ed è stato da

---

<sup>176</sup> T. Viziano riproduce alcune incisioni all'acquaforte, visibilmente in stato di prova, derivanti dai disegni oggi conservati alla Calcografia Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nazionale, vol. 2703, riguardanti Ristori, sola o con altri attori, in diversi momenti di drammi da lei interpretati. Si veda ad es. la sequenza per Maria Stuarda in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 69-71. Viene francamente il dubbio che si trattasse del progetto di un album, poi non andato in porto. Si ricordi che nel 1858 venne edito a Parigi l'*Album artistique* di Ristori. Eugenio Agneni (1816-1879), pittore e patriota, fu a Parigi dal 1852 e fu espulso dalla capitale dopo l'attentato a Napoleone III del 14 maggio 1855, perché ritenuto un fiancheggiatore dell'attentatore Giovanni Pianori. Vi fece ritorno nel 1856 dopo la firma del Congresso della Pace, ma fu imprigionato e definitivamente espulso dopo l'attentato di Felice Orsini (14 gennaio 1858). In quegli anni Agneni, che apparteneva al milieu risorgimentale espatriato, dovette frequentare Ristori e il marchese Capranica (la madre di Agneni era di Capranica). Tornato in Italia, e dal 1861 stabilitosi a Firenze, Agneni avrebbe ricevuto l'incarico di decorare un palazzo acquistato dai Capranica (forse con scene tratte dai drammi?), lavoro che avrebbe portato avanti per un triennio. Purtroppo rilevo questa ultima notizia dall'unica monografia molto lacunosa e approssimativa sul pittore: vedasi D. Apolloni, *Eugenio Agneni. Pittore per talento, avventuriero per vocazione, patriota per passione*, [Roma], Arti grafiche Pegasus, [2003], p. 116. Dubito comunque fortemente che si trattasse di un palazzo e di una committenza dei Capranica, in quegli anni impegnati in una tournée dopo l'altra e a corto di finanziamenti.

<sup>177</sup> Sembra utile adottare, anche a proposito di Ristori, la distinzione tra *pose* (nelle fotografie che fissano l'immagine dell'attrice in una situazione scenica) e *posture* (che rinviano al lavoro dell'interprete e alle tecniche attoriche dell'epoca). G. Banu la introduce, analizzando un diverso contesto epocale e una diversa strategia di costruzione di immagine, in *Sarah Bernhardt: Sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995, pp. 15 e 18. Ristori, in sostanza, nella sua impostazione intellettuale storicista e nella sua ricerca della verità, pretendeva che la posa potesse corrispondere alla postura.

lui rappresentato in diverse versioni pittoriche:<sup>178</sup> con significative variazioni, esse raffigurano la fuggitiva al punto culminante del suo furore, in preda a sentimenti contrastanti di terrore e violenza, sullo sfondo di un paesaggio roccioso, quando sta ormai per uccidere i figli. Delacroix elabora più volte nei disegni preparatori l'istante che precede l'azione delittuosa: a dare senso alla plasticità classica del gruppo, nelle varie soluzioni grafiche di volta in volta adottate, v'è il conflitto tra la sete di vendetta della donna e il naturale istinto di amore e protezione di una madre verso i figli. È come se il pittore continuasse a tornare su quella sequenza filmica del suo immaginario, che precede quel punto cruciale in cui la nemesi tragica fa precipitare Medea in una scelta fatale e mostruosa.<sup>179</sup> Delacroix era in rapporti con Legouvé anche durante la composizione del testo della *Médée*, conosceva bene la tragedia, e l'aveva molto apprezzata. Il pittore, ansioso di assistere alla rappresentazione di Ristori, ebbe da Legouvé un biglietto per la serata del 10 aprile 1856. Non ho indagato abbastanza, ma non mi pare infondato ritenere che Legouvé sia stato un tramite tra l'attrice e il pittore e che questo circuito immaginario abbia alimentato l'ispirazione di ognuno. In ogni caso, in quella rappresentazione del 10 aprile Delacroix si impregnò di impressioni visive inedite. La "seconde Médée", che Delacroix iniziò a concepire nel 1855, purtroppo oggi perduta, sembra decisamente influenzata dalla gestazione della *Médée* di Legouvé e dalla performance di Ristori. A mio avviso vi si ispira per alcuni tratti non irrilevanti: Medea non è la belva furiosa della versione del 1838, la sua espressione è quella di una donna terrorizzata e devastata dal destino e dalla decisione che sta per prendere. Il suo movimento di ascesa faticosa sul terreno roccioso, con il figlio più piccolo in braccio e il più grande aggrappato al suo fianco sembra echeggiare l'effetto drammatico del praticabile raffigurante la montagna da cui Ristori scendeva in scena, avanzando penosamente con i due figli, uno in braccio e uno appoggiato al suo fianco.<sup>180</sup> Il mantello scuro che ondeggia dietro le

<sup>178</sup> Le versioni pittoriche corrispondono a tre fasi di elaborazione: 1836-1838, schizzo a olio e quadro (oggi entrambi al Musée des Beaux-Arts de Lille); 1855-1859, la "seconde Médée" (già Nationalgalerie di Berlino, distrutta durante la Seconda guerra mondiale); 1862, le due repliche che riprendono la prima Medea (Paris, Musée du Louvre e collezione privata). Per tutti i particolari rimando a *Médée furieuse*, catalogo dell'esposizione, a cura di A. Sérullaz, Musée National Eugène Delacroix, 24 aprile-30 luglio 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

<sup>179</sup> All'inizio della sua ricerca (intorno al 1824), Delacroix sembra ispirato, per il gruppo di Medea con i figli, dall'iconografia della Carità (la *Carità* di Andrea del Sarto al Louvre), iconografia che sembra echeggiata anche in una delle attitudini di Ristori. Si veda il disegno di Gustave Doré (attr.) raffigurante tre attitudini, in una illustrazione a stampa del 1856, in T. Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 151, fig. 46. La scelta del pittore, nella versione del 1838, andrà poi nella direzione di rappresentare un carattere fortemente alterato e una maternità selvaggia e quasi animale.

<sup>180</sup> A. Ristori, *Souvenirs*, cit. pp. 143-144. Si rimanda anche a una delle attitudini raffigurate da Doré nel disegno citato sopra. Indicativi sono anche alcuni disegni preparatori di Delacroix per la "seconde Médée" su cui non possiamo qui soffermarci.

spalle di Medea, in ampie pieghe sollevate dal movimento, appare come una traccia mnemonica delle forme di quel mantello che Ristori governava secondo la passione del dramma, in un libero fluire dei drappaggi. La “seconde Médée” sarebbe dunque un ritratto di Ristori? Certamente no! Ristori non è il referente reale, ma non v'è dubbio che nell'organizzazione significativa di questa composizione sia depositata, come in una *Pathosformel*, la memoria di quella performance: terrore, dolore, fatica si fondono in quell'immagine mossa, sinuosa e disperata. Quale fotografia all'epoca avrebbe potuto renderci questo? Anche perché le fotografie, che fissavano le pose teatrali, segnano in molti casi una involuzione verso quel manierismo così ben rappresentato nel *Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli* (1852). E la scelta di Ristori dagli anni '60 fu, anche per ragioni organizzative ed economiche, quella di articolare il teatro del personaggio su partiture performative ormai consolidate, come ci fa capire bene la testimonianza dei *Ricordi*.<sup>181</sup>

Resta fuori dal nostro excursus, anche perché non vi sono per il momento studi specifici, una valutazione dell'iconografia di Ristori in rapporto alla produzione pittorica e figurativa del Romanticismo storico, in particolare per interpretazioni come Maria Stuarda, Pia de' Tolomei, Medea, Lucrezia Borgia. Gli studi di Carlo Sisi e più recentemente la mostra *Tutta in voi la mia luce* all'Accademia Carrara di Bergamo<sup>182</sup> dovrebbero averci illuminato abbastanza sui rapporti tra pittura di storia e melodramma, così importanti per la comprensione di quel periodo artistico, ma sembra, purtroppo, che gli studi teatrali non vogliano valutare questo intertesto culturale così determinante per la cultura ottocentesca. Non penso ad esempio si possa trattare dell'iconografia di Ristori come Maria Stuarda senza valutare pienamente l'impatto della fortuna visiva di questo tema legata alla sua fortuna teatrale, letteraria e in ambito operistico e musicale.<sup>183</sup> La familiarità di Francesco Hayez con la tragedia di Schiller (tradotta già nel 1819 da

<sup>181</sup> Concordo con la lettura di P. Luciani, *Il gesto della passione*, in *La Tempesta del mio cor: Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di G. Godi e C. Sisi, catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 5 maggio-29 luglio 2001, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 13-32.

<sup>182</sup> *Tutta in voi la mia luce. Pittura di storia e melodramma*, a cura di E. Lissoni, F. Mazzocca, M. C. Rodeschini, catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 29 settembre 2023-14 gennaio 2024, Milano, Skira, 2023, in particolare per il tema di Maria Stuarda rimando alle schede di S. Bosi, III.2, III.3, III.4, pp. 102-109. Su Hayez e Maria Stuarda si veda anche il catalogo della mostra *Francesco Hayez*, a cura di F. Mazzocca, Milano Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015-21 febbraio 2016, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2015; in particolare la Scheda 30 di E. Lissoni, pp. 140-142 e il contributo di C. Nenci nella sezione “Le Storie”: *I Soggetti. “Un'enorme suppellettile di fatti”*, pp. 347-349. Si veda anche, per un excursus sui rapporti teatro e pittura nell'800: *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di G. Cogeval e B. Avanzi, catalogo della mostra al MART – Museo di Arte moderna e contemporanea di Rovereto e Trento, 6 febbraio-23 maggio 2010, Milano, Skira, 2010.

<sup>183</sup> Rimando sull'argomento a *Tutta in voi la mia luce*, cit., pp. 26, 102-107, 106-109.

Andrea Ferrario) e con le opere storiche di William Robertson e di David Hume, nonché le sue relazioni con Andrea Maffei ci consegnano una vera e propria "narrazione" della vicenda che prelude, anche in termini di spettacolo visivo, ai punti forti e ai gesti energici della "narrazione" di Ristori: la grande composizione "narrativa" di *Maria Stuarda nel momento che sale al patibolo*, esposta alla mostra annuale di Brera nel 1827 assieme a due piccoli dipinti a olio illustranti due episodi antecedenti della vicenda tragica (*L'incontro di Maria Stuarda con Elisabetta nel parco di Fotheringhay* e *L'incontro di Maria Stuarda con Leicester nell'atto che viene condotta al supplizio*), così come la grande tela *Maria Stuarda nell'atto che gli viene annunciata la sentenza di morte*, esposta a Brera nel 1832 e oggi al Louvre, assieme a disegni e altri "abbozzetti dei primi pensieri", documentano il continuo lavoro di ricerca storica e drammatica del pittore e disegnano l'immagine di una protagonista che prepara il terreno alla grande interpretazione di Ristori.

### **La funzione della moda nella stilizzazione iconica dell'attrice**

Visto da un'altra angolazione, il rapporto moda-teatro riguarda, come ben sappiamo, alcune grandi attrici che ne hanno fatto un tratto distintivo. Un uso di sé, corporeo e psichico, gestito in molti casi con profonda consapevolezza, porta a definire, anche tramite la pratica vestimentaria, un'immagine iconica in cui si stempera la differenza tra dimensione scenica e dimensione privata. Non bisogna attendere l'800 per vedere all'opera queste tecniche del sé: possiamo pensare, dalle testimonianze che possediamo, che Isabella Andreini ne fosse già pienamente consapevole, e sarebbe lungo l'elenco delle grandi attrici che dal '600 al '900 hanno dato prova delle loro capacità di sapersi costruire un'immagine usando la moda e il ritratto, sia esso figurativo, poetico o critico-letterario.

Tuttavia, per molti aspetti, la costruzione dell'immagine iconica della diva evolve nel corso dell'800 in modo radicale, in quanto nel rapporto di moda e teatro si inserisce con una prepotente cesura la questione dello stile individuale, non tanto come segno di appartenenza a un canone estetico o a una pratica di distinzione sociale, ma come modo di produzione significativa del "corpo-sé", in cui pratiche estetiche, artistiche e sociali diverse contribuiscono a creare un'identità iconica in una fusione originale di forma e contenuto.

Con il teatro romantico e la visione storicista che lo caratterizza, due tendenze iniziano a interagire nella questione del costume a teatro: da una parte la volontà di attenersi nei vari aspetti della decorazione all'esattezza storica, complice il successo della pittura di soggetto storico e della pittura di genere ispirata alla storia; dall'altra l'aspirazione a proporre personaggi visivamente accattivanti e accessibili per il pubblico, complice l'affermarsi

del sistema della moda, con i *couturiers* di fama e le riviste specializzate.<sup>184</sup> La competenza stilistica che va imponendosi nella seconda metà dell'800, con l'estendersi del dominio della moda, offre senza dubbio l'opportunità di conciliare queste due tendenze, da una parte semplificando il riferimento all'esattezza storica, dall'altra rendendolo più libero e coerente con l'ispirazione immaginaria della creazione artistica. L'immagine dell'attrice-performer viene spesso recepita come un'icona di stile, che risponde ai canoni della moda dell'epoca, ma è anche capace di manipolarli e innovarli. Tuttavia l'apice del processo non è costituito da questa forma di libertà, ancora sostanzialmente riferibile al concetto di canone, bensì da quelle forme di stilizzazione iconica che si basano su quel nuovo modo di produzione significativa del corpo-sé nell'intermediazione di pratiche diverse.

Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt incarnano questa evoluzione dell'immagine dell'attrice/performer nel corso dell'800. Ristori è una grande attrice moderna, erede delle riforme attoriali settecentesche, che si riconosce nel clima intellettuale "storicista", e che sceglie di costruirsi come portavoce di una cultura nazionale, assumendo la pratica creativa della moda come fattore di visibilità, di distinzione sociale e di riconoscibilità internazionale. Bernhardt si inventa come diva che disegna se stessa attraverso una stilizzazione iconica nell'ambito di un movimento artistico quale l'Art Nouveau.<sup>185</sup> Il concetto di *total design*, non assimilabile alla *Gesamtkunstwerk* wagneriana, di cui questo movimento è il primo efficace promotore, enfatizza il principio della sinergia creativa nella produzione di manufatti e immagini in un contesto di ibridazione fra pratiche diverse in cui si espandono la stampa illustrata, l'arte del manifesto, la fotografia, le forme "avanguardistiche" dell'intrattenimento minore, la haute couture e l'eclettismo immaginoso che ispira la moda e lo stile. Ed è, non dimentichiamolo, in quel contesto che Freud fonda la psicoanalisi e inaugura, sin dai primi saggi, una concezione completamente nuova dell'io e dell'immaginario.

Per affrontare il mito figurativo di Sarah Bernhardt, è ancora fondamentale quanto ha scritto Georges Banu a proposito dei manifesti di Alfons Mucha, in cui il corpo-silhouette dell'attrice si fa tutt'uno con la stilizzazione Art Nouveau:

Mucha... créa à partir d'elle la *silhouette* qui allait lancer le corps féminin moderne. Ses affiches, bien qu'elles servent pour diffuser les différents rôles de Sarah, reprennent au fond ce *même prototype*, où la minceur et l'ondulation

<sup>184</sup> Le dinamiche che caratterizzano il contesto ottocentesco sono messe in evidenza da F. Tétard-Vittu nel suo articolo *Le réalisme historique dans le costume de scène. Les liens entre la peinture, l'histoire et la haute couture à la fin du XIXe siècle. Sources d'inspiration, travail et réalisation*, in *Art et usages du costume de scène*, cit., pp. 243-252.

<sup>185</sup> Per un approccio alla iconografia di Bernhardt, rimando a R. Guardenti, *Sarah Bernhardt alla prova dell'immagine*, in Id., *In forma di quadro*, cit., pp.120-135.

s'imposent comme le paramètre de cette nouvelle beauté à venir. La comédienne assure *la translation d'un art à l'autre* au point de ne pas pouvoir déterminer une influence à sens unique: il y a réciprocité, comme dans le ukyo-e, ces gravures japonaises que Paris venait de découvrir. Là aussi *le peintre et l'acteur travaillent de pair* et parviennent à construire *un dessin commun du corps...* ce corps dépasse son siècle et annonce la silhouette des futures stars du cinéma.<sup>186</sup>

Abbiamo sottolineato di proposito i termini base che delineano l'invenzione del mito figurativo: la silhouette del corpo dell'attrice, il carattere di prototipo di una configurazione che si ripete con le stesse caratteristiche formali e persino con rapporti dimensionali identici,<sup>187</sup> la "traslazione" da un'arte all'altra che il corpo inventato dall'attrice rende possibile, infine il disegno del corpo che si definisce nella collaborazione con il pittore.

Alla luce della recente esposizione parigina del 2023 allestita al Petit-Palais nel centenario della morte di Sarah Bernhardt,<sup>188</sup> si può misurare pienamente l'efficacia dell'approccio iconografico nella definizione storico-critica di una personalità attorica vista come artista di sé e, nel caso di Bernhardt, come artista tout-court. La stessa impostazione del catalogo è ben diversa da quella del catalogo della mostra del 2000, curata da Noëlle Guibert, alla Bibliothèque Nationale de France, a cominciare dal formato in-quarto che valorizza la presentazione di un ampio materiale figurativo.<sup>189</sup> Il catalogo del 2000 non trascura l'immagine iconica dell'attrice, ma l'iconografia non è posta al centro dell'indagine, né tanto meno al centro della ricostruzione della personalità di Bernhardt e della definizione del suo ruolo culturale. *Sarah Bernhardt et son image iconique*, questo il titolo della sezione che tratta l'immagine dell'attrice<sup>190</sup> e che, in una trentina di pagine, condensa il suo rapporto con la fotografia e con la caricatura, quello con l'immaginario dell'epoca e con gli artisti, scrittori e poeti che lo hanno rappresentato e di cui è stata ispiratrice, e infine quello delle sue dimore, veri e propri habitat da lei concepiti come il décor più appropriato alla sua immagine. *Sarah et...*, appunto, dove quell'*et* sembra indicare l'impossibilità di andare oltre un uso illustrativo e strumentale della pur abbondante iconografia presentata, concettualmente parametrata al teatro e in sostanza finalizzata a delineare l'interprete teatrale.

---

<sup>186</sup> G. Banu, *Sarah Bernhardt* cit., p. 22.

<sup>187</sup> Si tratta del formato oblungo (con un rapporto ca 3:1) che enfatizza la silhouette e la apparenta a una figura delle vetrate delle cattedrali gotiche.

<sup>188</sup> *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, catalogo della mostra Paris, Petit-Palais Musée de Beaux-Arts de la Ville de Paris, 14 aprile-27 agosto 2023, Paris, Paris Musées - Flammarion, 2023. L'esposizione, con l'allestimento scenografico di V. Dollfus, la mobilitazione delle équipes di Paris- Musées e la collaborazione di diverse istituzioni tra cui la BnF, è stata diretta da S. Cantarutti e C. Champy-Vinas, commissario A. Lemoine.

<sup>189</sup> *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, catalogo della mostra, Paris, BnF Galerie Mazarine, 3 ottobre 2000-14 gennaio 2001, diretta da N. Guibert, Paris Bibliothèque Nationale de France, 2000.

<sup>190</sup> Ivi, pp. 121-151.

Il catalogo del 2023 parte da tutt'altro presupposto, ben esplicitato dal sottotitolo *Et la femme créa la star*. L'enfasi è d'obbligo trattandosi di Bernhardt e l'esordio è sempre un po' *boursoufflé*: "attrice iconique", "monstre sacré", "première star", "muse fantasque", "icône de la mode"... Tuttavia non ci si limita agli epiteti grandiosi; tutt'altro, poiché, senza sacrificare la presentazione dell'attrice come interprete, si mette al centro l'attrice come artista e come icona di stile nell'ambito dei movimenti con cui venne a confronto e che concorsero a definire la sua identità di star: Art Nouveau e Simbolismo. E questa impostazione emerge sia dal dialogo costante con la testimonianza iconografica, sia dalla scelta di dare la preminenza alle tematiche figurative. Per la prima volta Bernhardt è stata trattata come *artiste peintre et sculptrice* attraverso l'esibizione degli autoritratti dipinti, ma soprattutto di una larga parte dell'opera scolpita – dall'alto rilievo con Ofelia, ai busti scolpiti, agli autoritratti allegorici, al ritratto funebre di Damala, agli oggetti decorativi in bronzo realizzati a partire da forme vegetali e animali che la seducevano – assieme ai ritratti fotografici di Achille Mélandri (ca. 1877), che la ritraggono come scultrice e pittrice, e alle immagini del suo atelier nell'hôtel particulier della rue Fortuny.<sup>191</sup> Gli interni delle sue dimore, documentati dall'iconografia, e gli oggetti esposti e solo in minima parte recuperati, dopo la vendita delle case e la dispersione di arredi e collezioni, riflettono la formazione del gusto dell'attrice e il suo insaziabile appetito figurativo, sensibile alle fantasie e alle mode dell'epoca in un mélange eclettico che mescolava gusto storicista, passioni antiquarie, suggestioni esotiche e di *japanisme*, il tutto organizzato con un effetto decorativo spettacolare. Con un titolo significativo, *Galerie des grands rôles*,<sup>192</sup> vengono presentati, attraverso una selezione iconografica che comprende maquettes, affiches, ritratti di vario genere (dipinti, disegni e fotografie), più raramente costumi (è sopravvissuto quello per *Froufrou*) e accessori superstiti, le immagini di quelle parti che resero famosa l'attrice e

<sup>191</sup> Recentemente (20 ottobre 2022), Christie's ha battuto all'asta il celebre ritratto di J. Bastien-Lepage (1848-1884), *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1879, olio su tela, 34.6 x 43.5 cm, firmato e datato in alto a sin. con dedica all'attrice nella cornice originale di Ad. Bergue, esposto al *Salon del 1879* e più volte successivamente. Si veda online l'esauriente e molto ben documentata scheda di presentazione di K. McConkey: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6387136>. Nel ritratto Sarah è di tre quarti, in profilo e tiene in mano, esaminandola con attenzione, una statuetta di Orfeo con la lira che il pittore le aveva messo in mano, certo anche allo scopo di concentrarla. La statuetta, secondo Seigel rappresenta «the *ars longa* that Bernhardt hoped to achieve in her sculpture and that was merely ephemeral in her stage appearances». L'abito in chiaro broccato che indossa e il soprabito foderato di bianca pelliccia che ancora a metà indossa (quasi sorpresa nella fretta di ammirare l'oggetto che sorregge nelle sue mani delicate) contribuiscono al chiarore che la avvolge, con i dettagli vaporosi dello jabot e delle manchettes, la capigliatura rossa che enfatizza il delicato profilo, la posa eretta e un po' irrigidita ma che marca comunque la sua *cambrure*, così come la massiccia cornice di metallo in uno stile manierista eclettico proprio dell'800, con le iniziali SB nel cartiglio in alto: tutto questo costruisce un'immagine complessa, iconica e fortemente identitaria dell'artista.

<sup>192</sup> *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, cit., pp. 118-141.

ne costituirono l'iconicità.<sup>193</sup> Un ampio spazio viene dedicato ai rapporti con gli artisti, con l'Art Nouveau di Mucha e con la fotografia. Catherine Join-Diéterle affronta *Le style Sarah Bernhardt: à la scène comme à la ville*, mostrando l'influenza della diva nella moda dell'epoca:<sup>194</sup> il gusto per particolari tenute vestimentarie – quali la robe d'intérieur (o tea-gown) oppure il déshabillé – ariose e realizzate in leggera mussola, a volte con l'uso di un plissé molto fine (che anticipa l'abito "Delphos" di Fortuny), adottate nell'intimità del proprio hôtel (vedi il celebre ritratto di Clairin del 1876) e in scena (*La Dame aux camélias*, atto V), finirono coll'ispirare dettagli alla moda anche per le robes de diner e le robes de soir. La sua celebre magrezza era enfatizzata da una sovrabbondanza di tessuti e applicazioni leggere, e da elementi quali i grandi jabots che movimentavano la sua linea spiraliforme;<sup>195</sup> fraises, volants e collerettes le incorniciavano il volto al pari della folta capigliatura rossa e crespa; le cinture disposte basse e di traverso, riccamente decorate negli abiti di scena, e le sciarpe drappeggiate sul busto le disegnavano quella silhouette a S (enfatizzata dalla caricatura di Capiello del 1903), che la rendeva quasi una incarnazione vivente dello stile Art Nouveau e che ha contribuito a marcare quella delle donne intorno al '900. Scelte inusuali in Francia per gli abiti di città, quali l'impiego del jersey (atto III di Tosca, 1887, ill. 131), erano destinate al successo (più tardi, con Chanel), così come i grandi medaglioni metallici che coprivano i seni in *Cléopâtre* divennero l'accessorio indispensabile per tutte le orientali a venire. La forma esteticamente costruita di Bernhardt si impone nel continuo dialogo tra abito di città e abito di scena, di cui giornali di moda si fanno eco,<sup>196</sup> ed è governata dalla creatività di Bernhardt e dal suo principale couturier e costumista Monsieur Félix, al secolo Martin Poussineau, che fu anche modista e metteur en scène. Con Bernhardt diventa evidente – e il catalogo del 2023 lo enfatizza – il ruolo della moda in questa costruzione basata sul disegno del corpo (la silhouette). Nella collaborazione e nella reciprocità con la creazione artistica dell'attrice, oltre all'illustratore Mucha, al pittore Clairin, alla pittrice Abbéma, al

---

<sup>193</sup> Ci focalizziamo qui di necessità su quelle parti del catalogo che riguardano non tanto la biografia dell'attrice quanto la formazione della sua immagine.

<sup>194</sup> Sarah Bernhardt. *Et la femme créa la star*, cit., pp. 155-175. Si veda anche, della stessa C. Join-Diéterle, *Sarah Bernhardt créatrice de mode?*, in *Modes! À la ville, à la scène*, catalogo dell'esposizione Moulins, CNCS, 8 aprile-17 settembre 2017, Paris, Samogy, 2017, pp. 71-83 e il capitolo dedicato a *Sarah Bernhardt icône et créatrice de mode*, in C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 121-137.

<sup>195</sup> È noto il giudizio di Reynaldo Hahn: «D'ailleurs la spirale a toujours été la formule linéaire de Sarah [...]» in *La Grande Sarah. Souvenirs*, Paris Hachette, 1930, 22 giugno [1896], [http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRH\\_GS.htm](http://reynaldo-hahn.net/Html/ecritsRH_GS.htm).

<sup>196</sup> Si veda la doppia pagina de «L'Art e la Mode» del 1894, riprodotta in *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*, cit., pp. 158-159, che mostra le toilettes di Fédora, una delle interpretazioni che, insieme a quelle di Margherita Gautier, Froufrou e Mistress Clarkson ne *L'Étrangère*, ispirarono maggiormente l'abbigliamento femminile dell'epoca. Sul ruolo delle riviste, vedasi C. Join-Diéterle, *De la scène à la ville*, cit., pp. 139-150.

fotografo Nadar, si deve aggiungere il couturier M. Félix. Il discorso ambigualmente sospeso tra scena e città, introdotto dal sistema della moda con le sue riviste, configura l'orizzonte di attesa in cui la traslazione da un'arte all'altra, mediata dal corpo dell'attrice, assume un senso sociale. E d'altra parte l'universo della moda e del design tra '800 e '900 è il vero e proprio *melting pot* in cui confluiscono le diverse arti, sganciate ormai dai vincoli dello storicismo e libere di attingere nella loro ispirazione creativa a epoche e paesi diversi.

La mostra recente dedicata a Paul Poiret (1879-1944), allestita al Musée des Arts décoratifs,<sup>197</sup> ha ben rappresentato questa nuova temperie epocale, attraverso la figura del grande couturier che ha rivoluzionato la silhouette femminile, liberandola dai busti. Poiret non si è limitato a vestire le signore dell'alta società, le attrici, le danzatrici, le cantanti, ma, come recita il titolo della sua biografia, ha vestito un'epoca.<sup>198</sup> I manufatti, le opere dipinte e disegnate, i figurini, le fotografie, le affiche e altri prodotti tipografici esposti, non esprimevano solo la creatività della griffe attraverso la straordinaria varietà di abiti, costumi di scena, costumi per balli in maschera, costumi per il cinema, ma interpretavano il dispiegarsi di quell'universo creativo e di quello stile in vari ambiti, dalla pittura alle arti decorative (tessuti, ceramiche, carte da parati, pezzi di arredo, piccoli oggetti di design) e rivelavano il mondo delle relazioni artistiche e umane che ne era alla base.

J'aime la robe unie, coupée dans un tissu léger et souple, qui tombe des épaules aux pieds en longs plis droits comme un liquide épais [...]. Dans un fourreau de satin souple, la plastique de la femme moderne se révèle dans sa sveltesse ondulante [...] C'est à mon avis le vêtement normal et rationnel [...] l'origine de tout vêtement. Le premier ornement qu'il a paru nécessaire d'ajouter a été une ceinture.<sup>199</sup>

Come non sentire in queste parole di Poiret l'eco di quella moderna corporeità femminile così prepotentemente affermata, seppure con modalità diverse, da Sarah Bernhardt, Isadora Duncan o Eleonora Duse?

Il teatro immaginario di Poiret mescola suggestioni di epoche e culture diverse: di volta in volta le forme dei suoi abiti evocano sontuosi scenari orientali, manifestazioni del folklore slavo o occidentale, salotti Direttorio, suggestioni del mondo classico, e costituiscono, con tutti questi motivi, il pendant di ciò che accadde a partire dal 1909 in teatro con i Ballets Russes.

Il suo rapporto con la storia e con le epoche che gli sono state di ispirazione è rappresentato in maniera affascinante e geniale nell'album di Paul Iribe

<sup>197</sup> Si veda *Paul Poiret. La Mode est une fête*, catalogo della mostra, Paris, Musée des Arts décoratifs, 25 giugno 2025-11 gennaio 2026, diretta da M.-S. Carron de la Carrière, Paris, Musée des Arts décoratifs – Gallimard, 2025.

<sup>198</sup> P. Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Bernard Grasset, 1930.

<sup>199</sup> *Poiret on the Philosophy of Dress*, in «Vogue américain», 15 ottobre 1913, p. 41, cit. in *Paul Poiret. La Mode est une fête*, cit., p. 81

(1883-1935), *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*. Stampato in 250 esemplari, «À Paris, chez Paul Poiret», nell'autunno del 1908, l'album raccoglie in dieci tavole litografate venti creazioni emblematiche del couturier.<sup>200</sup> Le silhouettes femminili, rese in smaglianti colorazioni a mano con la tecnica del pochoir, si stagliano in ambienti arredati con mobili, suppellettili e dipinti riferibili a epoche diverse, ma rigorosamente lasciati in bianco e nero. Il dialogo con la moda del Direttorio e dell'Impero, fondamentale per la linea degli abiti di Poiret, viene così proiettato da Paul Iribe, che fu anche scenografo e costumista, non tanto in uno scenario di riferimento storico-antiquario, ma in una sorta di habitat di favola teatrale in cui quelle figurine delicate e spesso enigmatiche si muovono con l'aria di voler curiosare. Per l'impaginazione originale e la vivacità dei colori, ispirati alle stampe giapponesi, questo album è considerato una vera e propria rivoluzione dell'illustrazione di moda; per noi, alla luce di quanto abbiamo raccontato, è una dichiarazione poetica, un modo nuovo di rapportarsi alla storia e all'estetica del passato, di cui la silhouette femminile diventa il tramite.

Nel secondo album di Poiret, realizzato poco tempo dopo da Georges Lepape (1887-1971),<sup>201</sup> che comprende tavole in fototipia con figurini e accessori, la tecnica è simile, ma il discorso compositivo è ormai molto cambiato e anticipa le litografie della «Gazette du Bon Ton» fondata nel 1912. Anche qui i figurini esprimono a volte una forte suggestione alla confluenza di teatro e moda, stagliandosi sullo sfondo di un décor bidimensionale come piccole icone teatrali fissate nelle loro pose. L'impressione è rafforzata dall'associazione con i titoli, spesso costituiti da una battuta che enfatizza la situazione drammatica. È, ad esempio, il caso della tavola 39 della «Gazette» del 1922, firmata da André-Edouard Marty (1882-1974), che illustra uno dei famosi mantelli, del genere di quelli che fanno parte del guardaroba conservato di Eleonora Duse o che l'attrice indossò sia nella vita che sulla scena.<sup>202</sup> «C'est Moi». *Manteau de Paul Poiret*: con questo enunciato la "protagonista" femminile appare, con aria misteriosa e vagamente esitante, in piedi su una terrazza, e dietro di lei si apre lo scenario notturno di un parco e di un cielo stellato.

---

<sup>200</sup> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023514d.item>. In mostra era presentato anche un carnet di 34 schizzi preparatori, conservato al Palais Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris.

<sup>201</sup> *Les choses de Paul Poiret vue par Georges Lepape*, Paris, Paul Poiret, 1911. Accessibile in Internet Archive <https://archive.org/details/chosesdePaulPoi00Lepa/mode/2up>

<sup>202</sup> Rimando qui alla riproduzione accessibile sul sito del V&A Museum: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1037791/cest-moi-fashion-plate-andré-edouard-marty/>. Si confronti, in particolare con il mantello di Duse in velluto di seta nera operato in raso, con mantellina cappuccio in velluto viola, classificato di manifattura francese o italiana, inizio '900, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, illustrato a p. 141 del catalogo *Divina Eleonora*, cit. Sui rapporti di Duse con la Maison Worth, Paul Poiret e Mariano Fortuny, si veda D. Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, ivi, pp. 123-137.

Certo, nel 1922 di mantelli dusiani se ne erano già visti parecchi, e certo, questo capo d'abbigliamento fortemente iconicizzante aveva generato una "memoria plastica" non a caso associata a quel *C'est Moi*, assertivo e identitario. *Chi altri?*, verrebbe da dire, se non lei, la Divina Eleonora.

Il libro di Mei, che ho già menzionato, ha indagato le pratiche di intermediazione nell'invenzione del corpo-sé come significante poetico. Lo studio è dedicato alla lunga relazione di amicizia e professionale che ha legato Eleonora Duse (1858-1924) e Yvette Guilbert (1865-1944) dal 1895 a dopo il 1920. Il carattere esemplare della esperienza di Guilbert in questa nuova capacità di modellarsi viene messo in luce anche grazie alle suggestioni critiche dello studio di Vigarello sulla silhouette,<sup>203</sup> che sottolinea la modernità innovativa di una corporeità femminile definita dalla linea. Il confronto tra l'iconografia di Guilbert (in particolare il celebre album di Toulouse Lautrec del 1894 che la consacra come «la dame rousse aux gants noir, vêtue de satin vert») e quella di Duse accompagna queste riflessioni, che sottolineano – al di là di una possibile effettiva influenza di Guilbert per alcune attitudini – il percorso parallelo delle due artiste nel processo inventivo di quello che Mei definisce "il corpo bio-poetico" dell'attrice.

Ma come si è arrivati da Duse a Guilbert? Analizzando le immagini di Duse, le relazioni tra arti visive e scena, tarate sulla produzione nazionale, apparivano insufficienti a rendere ragione di alcuni aspetti di indubbia originalità dell'iconografia dusiana, che sembrava invece ispirata, nella sua "qualità performativa", ai modi esplorati soprattutto dal post-impressionismo francese con le sue avvincenti rappresentazioni del mondo del cosiddetto spettacolo minore. Qui emergeva un approccio all'immagine femminile che mancava ancora in Italia a fine '800, ma che si poteva leggere in controluce in alcune delle immagini dusiane. L'indagine condotta sulla silhouette di Guilbert, ricostruendo la filiera di debiti, prestiti, modelli, trasmissioni medialità e corrispondenze stilistico-formali tra scena, arti visive e moda fin de siècle, costituiva un termine di paragone per approntare una analoga investigazione su Duse:

La morfologia del corpo arriva a profilare il portamento, a segnare l'andatura, a descrivere l'anatomia di un corpo-tipo assimilabile al "carattere". La rivoluzione estetica promessa dalla silhouette dispone al sovvertimento dello sguardo, dell'universo dell'immagine corporea e della coscienza propriocettiva (*silhouette intime*).<sup>204</sup>

Ma c'è un tratto che distingue Duse: la *silhouette intime* viene allo scoperto in una strana mobilità, quasi un respiro che sfiora il corpo e lo rende mobile anche quando è fermo. La sua arte non ignora il sé-corpo come unità significante, ma consiste proprio nel fatto di non lasciare che quel

<sup>203</sup> G. Vigarello, *La silhouette du XVIIIe siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>204</sup> S. Mei, *Essere artista*, cit., p. 64.

significante arrivi a fissarsi in una configurazione. In quel permanere di uno scarto tra *silhouette intima* (la forma del contenuto affettivo) e *silhouette esteriore* (la forma o immagine corporea), nasceva il suo inimitabile stile, o sarebbe meglio dire la sua creazione poetica. Certo anche Duse seppe utilizzare abilmente la moda e gli stili sartoriali per creare la propria immagine ed ebbe in Fortuny il suo designer di elezione, ma diversamente da Bernhardt e da Guilbert, non sembra interessata a definire la sua riconoscibilità iconica attraverso le caratteristiche formali di una silhouette. Impossibile usare per le sue testimonianze iconografiche quella distinzione tra *posa* e *postura* che è servita a Banu per leggere i ritratti di Bernhardt. Del resto, gli artisti che hanno ritratto Duse, fotografi o pittori, hanno dato ampia testimonianza della sua "irriducibilità fisiognomica", da Mario Nunes Vais, il fotografo fiorentino da lei prediletto e dal 1905 suo principale ritrattista, al pittore bavarese Franz von Lenbach, ad Aleksander Wolkoff. Lenbach, dopo una seduta di posa nella sua casa-studio a Palazzo Borghese in cui aveva eseguito molti schizzi, sentenziò «Il y avait trente esquisses; mais il n'y avait eu jamais un portrait». Questo "ritratto impossibile" corrisponde alla sua arte di attrice, così come Mirella Schino ce la presenta nel suo ultimo libro, che contiene anche un libro nel libro o, come lo definisce l'autrice, un "album Duse".<sup>205</sup> È un vero e proprio dialogo con le immagini che si sviluppa in una lunga narrazione, un modo esemplare di far parlare l'iconografia di un'attrice:

Le immagini non sono una testimonianza sulla recitazione (le fotografie, per esempio, sono tutte ritratti in studio) ma possono ugualmente dirci qualcosa sulla potenza scenica della Duse. Ci propongono indizi da decifrare, e il lungo percorso per esplorarli ci insegna sempre qualcosa, anche quando sono insolubili. Ci regalano un tempo lungo per riflettere. Ho osservato le fotografie della Duse, analizzando, contemplando, ipotizzando, cercando dettagli rivelatori, un po' come uno spettatore poteva osservare la sua presenza in scena, *interrogandomi sulla possibilità che questa attrice unica fosse davvero in grado di riproporre in una posa fotografica tutte le tensioni con cui costruiva una posa in scena.* [...] La presenza di questo album dentro il libro ha cambiato forma alla mia narrazione. Immagini e lunghe didascalie mi hanno permesso di frantumare in più piani la monoliticità propria del racconto di uno studioso. Ho potuto osservare e raccontare diversi livelli contemporaneamente.<sup>206</sup>

Anche se molte sarebbero ancora le osservazioni da fare e molti i lavori ancora da segnalare, mi è impossibile andare oltre, e vorrei chiudere questo mio percorso con le parole di Mirella, perché in esse possiamo davvero riconoscere e apprezzare la disponibilità a esplorare le immagini e a

---

<sup>205</sup> M. Schino, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, p.15.

<sup>206</sup> Ivi, pp. 15-16, corsivi miei.

dialogare con esse che sarà il nostro migliore vademecum anche nell'universo digitale.

*Abstract*

The essay addresses developments in theatrical iconography/iconology since 2010, considering both the new perspectives emerging in theatre studies and the new approach to the iconography/iconology of performing arts imposed by digital culture and intermedial practices. In order to assess the current landscape of studies and the ways in which the heritage of images is being developed today, the essay focuses on contexts that are particularly responsive to the major transformations introduced by digital culture in its cognitive and imaginative, creative and participatory, dialogic and multimedia dimensions. The strategies adopted by certain museums and collections are examined (the Theatermuseum - Kunsthistorisches Museum, the Istituto per il Teatro e il Melodramma - Fondazione Cini, and the Folger Shakespeare Library), as well as research and experiences concerning stage costume viewed from the perspective of the material culture of theatre, in relation to fashion, and finally as an exhibition object and an agent of performance (with particular attention to the French experience). The second part of the essay specifically addresses the iconographic method and analyses several recent contributions (exhibitions, conferences, and essays) concerning Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, actresses who, during the nineteenth century, represented different ways of constructing their own iconic identities through the use of fashion and images.

*Autrice*

Maria Ines Aliverti ha insegnato Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Storia delle Arti). Ha collaborato a lungo con l'Université de la Sorbonne Nouvelle dove è stata Visiting Professor. Ha fatto parte del comitato direttivo di programmi di ricerca internazionali: *European Theatre Iconography Scientific Network* (European Science Foundation, 1997-2000); *Europa Triumphans* (University of Warwick, 1998-2004). Dal 2010 al 2018 ha contribuito ai congressi internazionali e workshops della Society for European Festivals Research (University of Warwick). Il suo principale apporto di metodo riguarda l'iconologia del teatro e dello spettacolo, alla cui fondazione ha contribuito con studi pionieristici.