

## «L'eletta schiera degli attori davanti al mio obiettivo». Attilio Badodi, fotografo ritrattista nella Milano di primo Novecento

*Arianna Novaga*

**ABSTRACT** «L'eletta schiera of actors in front of my lens». Attilio Badodi, an Italian portrait-photographer in early twentieth century

Still largely unexplored, the photographic production of Attilio Badodi can be considered a sort of historical epitome of the Italian theater of the early twentieth century by virtue of the exceptional number of characters from the world of theatre who passed in front of his lens, between actors and actresses, directors and playwrights, composers and musicians. The essay aims to reconstruct the unpublished biographical profile of one of the photo-portraitists most linked to the world of the scene at that time and to outline his expressive parable, based on an elegantly authentic figure and on a narrative register oriented towards an identity investigation of the subject. In the portraits of actors made by Badodi, an entire generation of theatre's women and men reverberates, and recognize in the stage of photography the space of revelation of their multiple natures.

**KEYWORDS** Photography, theatre, portrait, Milan, actress, actors

### Preludio

Ad oggi poco nota e ancora largamente inesplorata, la produzione fotografica di Attilio Badodi si può considerare una sorta di epitome storica del teatro italiano di inizio Novecento, in virtù dell'eccezionale numero di personaggi del mondo dello spettacolo transitati dinanzi al suo obiettivo.

Attivo a Milano a partire dal 1908 con un grande studio-atelier considerato una miniera di ricordi teatrali<sup>1</sup>, Badodi consacra gran parte della sua attività al fototritratto di attori e attrici, commediografi, drammaturghi, cantanti, musicisti e in generale ai principali personaggi appartenenti alla cultura di quegli anni. Tra le personalità di spicco del mondo teatrale Ermete Zacconi, Angelo Musco, Ettore Petrolini, Armando Falconi, Gastone Novelli, Sergio Tofano, Luigi Pirandello e Gabriele D'Annunzio, solo per citare alcuni nomi tra i tanti, si fanno ritrarre in

1. Cfr. O. Vergani, F. Rosti (a cura di), *Teatro milanese*, vol. 2, Guanda, Parma 1958. Il giornalista Orio Vergani, amico e frequentatore del suo studio, riporta nel testo diverse affermazioni dedicate al fotografo e al suo lavoro.

costumi di scena o in abiti civili secondo i canoni espressivi dell'epoca, mentre i musicisti Ruggero Leoncavallo, Arturo Toscanini, Pietro Mascagni e Giacomo Puccini, rappresentati perlopiù in immagini destinate ai giornali, posano per ritratti ufficiali più affettati e stereotipati. Ma è indubbiamente la figura femminile ad interessare la dimensione originale e innovativa dello sguardo di Badodi. Le più importanti dive dello spettacolo si avvicendano, infatti, in quella «calamita del teatro»<sup>2</sup> che è la sua sala di posa: Dina Galli, Iole Pacifici, Nanda Primavera, Clelia De Marinis, Nella Regini, Maria Melato, Anna Fougez, Isa Miranda, Tina Di Lorenzo, Lyda e Alda Borrelli, Emma Gramatica, Anna Magnani, tra le altre, ambivano ad essere fotografate da Badodi per la sua cifra espressiva naturalmente elegante e per la sua capacità di conferire all'universo muliebre una qualità più spontanea e autentica.

Pur attraversando in parte la finzione manieristica ereditata dal mito della femminilità ammaliatrice, la fotografia di Badodi non può essere circoscritta ad una mera ricerca di riproduzione della bellezza dato che il suo registro narrativo è rivelatorio, piuttosto, delle mutevoli identità delle protagoniste, che si rispecchiavano nelle sue immagini ritrovandovi sempre una corrispondenza di personalità. Negli innumerevoli ritratti realizzati da Badodi, le protagoniste della scena italiana sembrano restituire un senso di confidenza e disinvoltura molto apprezzati anche dal pubblico di allora. E nel contempo, le stesse fotografie davano vita a modelli di eleganza ed autodeterminazione inedite, reificando quell'emergente coscienza dei grandi mutamenti del ruolo femminile che si stavano prefigurando in ambito culturale e sociale.

L'opera fotografica di Badodi contribuisce indubbiamente all'edificazione del mito della diva italiana, in linea con la tendenza generale di quei decenni, ma si distingue nel panorama della foto-ritrattistica per la grande libertà espressiva, quasi totalmente scevra da virtuosismi tecnici, e per la spontanea spinta verso una fotografia più "modernista".

Se altri fotografi attivi nell'ambito del ritratto d'attore percorrevano infatti un'estetica sperimentale basata su codici più affini al pittoralismo tardo-ottocentesco – si pensi ad esempio ai *soft-focus* che sfumavano i contorni immergendo le figure in una dimensione onirica come negli scatti di Emilio Sommariva o agli interventi grafici ad inchiostro e acquerello delle foto-illustrazioni di Carlo De Marchi – le immagini di Badodi risultano invece coerentemente allineate con le ricerche artistiche coeve che, soprattutto negli Stati Uniti, rivendicavano la specificità del linguaggio fotografico, l'unico in grado di riprodurre il reale in modo diretto, meccanico, e dunque privo di manipolazioni<sup>3</sup>.

2. A. Quattordio, *Quaderni di fotografia n. 9*, Galleria del Levante, Milano 1981.

3. Non è dato sapere se Badodi conoscesse prassi e teorie che si andavano affermando oltre oceano in quegli stessi decenni, anche se è plausibile che attraverso le grandi esposizioni dell'epoca i fotografi italiani fossero venuti in contatto con la Nuova Scuola Americana. L'orientamento di Badodi verso una fotografia *straight*, senza interventi particolarmente invasivi, trova affinità con le poetiche e con le modalità espressive indagate da colleghi americani come Hine, Stieglitz, e poi Strand. Cfr. B. Newhall,

## Teatro e fotografia, “due grandi passioni”

Classe 1880, Badodi nasce a Reggio Emilia e si trasferisce a Milano nel 1902, agli albori del nuovo secolo. La metropoli lombarda in quegli anni è un crocevia di affermati fotografi e di rinomati *atelier*, attraversati dai più disparati personaggi dell'arte e della cultura. Nello stabilimento di Varischi e Artico, eredi di Leone Ricci<sup>4</sup>, nello studio di Adolfo Ermini o dei già citati Sommariva e De Marchi, confluivano già molte personalità note, ansiose di farsi scattare un ritratto per legittimare il proprio status grazie alla rappresentazione fotografica.

Dal suo arrivo in città e per alcuni anni, Badodi lavorò nello studio appena inaugurato di Carlo Fumagalli, co-fondatore del Circolo Fotografico Lombardo e deciso fiancheggiatore di quello storicismo boitiano che attribuiva alla fotografia una esclusiva valenza documentale. Insieme al socio Gigi Bassani, Fumagalli aveva rilevato, l'anno prima, la sede milanese dello stabilimento Montabone, già specializzato in riproduzione di opere d'arte, e si era dedicato con passione alla documentazione del patrimonio architettonico che si stava dissolvendo sotto i colpi di un'incontrollata espansione urbanistica.

In questo clima di fervore culturale, all'interno del quale il mezzo fotografico aveva ottenuto una indubbia posizione privilegiata, Badodi perfezionò le tecniche di ripresa già acquisite in parte negli anni emiliani e affinò uno sguardo pragmatico, caratterizzato da un'estetica via via più vicina ai modelli imposti dalla nascente modernità. Infatti, se nei primi decenni del secolo «il liberty proietta la fotografia in un gusto per spazi, luci, personaggi decadenti [...] annessi in un'atmosfera di malinconia, in una tensione fatale»<sup>5</sup>, lo stile di Badodi appare spogliato da ogni artificio, caratterizzato dalla massima semplicità, diretto, concreto.

Mentre dilagavano hobbisti e dilettanti che sperimentavano dogmi da manuale – agevolati dalla pubblicazione dei primi compendi tecnici come quello pubblicato dal «Corriere fotografico»<sup>6</sup> – i professionisti tendevano invece a specializzarsi in settori specifici e a sottolineare la loro sapienza artigianale con tecnicismi che permettevano loro di differenziarsi nella crescente massificazione omologata dell'immagine amatoriale.

Badodi, che conosceva bene il mestiere e aveva le idee chiare sulle proprie peculiarità e sugli obbiettivi da perseguire, scelse il genere già consolidato della ritrattistica, con la convinzione di poter portare un contributo professionale all'edificazione di un osservatorio ideale sui grandi personaggi di inizio secolo. Ma

*Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984 e P. Costantini, *Visi moderni. Ritratti del nuovo secolo*, in I. Zannier (a cura di), *Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, Alinari, Firenze 1995.

4. Sulla vicenda della ditta di Arturo Varischi e Giovanni Artico si veda lo studio pubblicato in M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Titivillus, San Miniato (PI) 2018, pp. 120-143.

5. I. Zannier, *70 anni di fotografia in Italia*, Punto e virgola, Modena 1978, p. 21.

6. Scritto da Giuseppe Castruccio e uscito a volumi nel 1913, il manuale teorico-pratico dal titolo *Per riuscire in fotografia*, venne ristampato negli anni successivi in diverse edizioni diventando, di fatto, uno dei testi fotografici più venduti nei primi decenni del Novecento.

soprattutto si dedicò al ritratto nella misura in cui questo gli permise di esaminare più da vicino i fenomeni di costume della compagine di artisti che stimolavano il suo immaginario.

Accanto alla fotografia, infatti, Badodi si misurò con trasporto anche con l'altro suo grande interesse, il teatro. In un articolo pubblicato nel 1948 e scritto dallo stesso fotografo, scrisse:

Due grandi passioni hanno caratterizzato la mia esistenza, la fotografia e il teatro. Non fu quindi soltanto l'amore per la professione che esercitavo a indurmi, nel 1902, ad abbandonare la città natia per Milano, ma insieme il fascino potente che su di me esercitava la brillante vita artistica della metropoli. Era quello il tempo dei trionfi di Tina di Lorenzo, di Petrolini, della Duse, di Betrone, della Borelli. Per mesi avevo sognato l'eletta schiera dei musicisti, degli attori, dei cantanti, dei pittori, dei poeti, sostare uno ad uno davanti al mio obiettivo per farsi ritrarre<sup>7</sup>.

I primi protagonisti della scena a posare per l'obiettivo di Badodi furono Annibale Betrone e Alfonsina Pieri, in scena al Teatro Manzoni nel dicembre del 1908, invitati a farsi ritrarre dallo stesso fotografo, che su tal fatto riporta il seguente aneddoto:

Preso il coraggio a quattro mani, mi recai una sera al Manzoni dove al termine dello spettacolo riuscii con un po' di fortuna ad infilarmi nei camerini degli attori. Il cartello appeso all'ingresso del teatro annunciava una recita della compagnia Betrone-Pieri. Furono i miei primi clienti. Il colloquio che ebbi quella sera con i due celebri artisti mi emozionò a tal punto da non riuscire a nascondere l'imbarazzo e la timidezza da cui mi ero lasciato cogliere. Furono tuttavia quelle forme di incertezza a rendermi simpatico perché la mia proposta venne presa in considerazione. Il giorno dopo vennero nel mio studio e s'aprì in questo modo la serie delle visite dei personaggi famosi.

Poco più avanti, nel medesimo scritto, aggiunge: «la mia vecchia Voigtlander ha lanciato più di una celebrità. Credo di non sbagliare se affermo che almeno una decina dei più noti attori di oggi e di ieri hanno rivelato la loro fotogenicità attraverso le mie pose»<sup>8</sup>.

Per Badodi il mondo dello spettacolo e quello della fotografia si intersecano in modo fatale proprio dentro alla categoria del foto-ritratto, che ad inizio secolo mutua diversi stilemi non tanto dalla pittura quanto dal teatro stesso. Come rimarca Laurence Senelick, parafrasando la celebre frase barthesiana<sup>9</sup>, le radici profonde della fotografia si possono rintracciare nella messa in scena e in partco-

7. Il pezzo apparve sulla rivista «Il tempo», A. Badodi, «Il tempo», X, 42, 16-23 ottobre 1948, pp. 17-19.

8. *Ibid.*

9. Come è noto, ne *La camera chiara*, Roland Barthes afferma: «Tuttavia, (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro», R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Milano 1984, p. 32.

lare nei primi ritratti, che hanno connesso attori e fotografi in una relazione simbiotica.

«Il successo del fotografo era definito dalla sua abilità di firmare le immagini dei volti noti del tempo», afferma Senelik, «in particolare attori ma soprattutto attrici. E il teatro, dal canto suo, si affidava sempre di più alla fotografia per promuoversi e pubblicizzarsi»<sup>10</sup>.

La diffusione dell'immagine d'attore, all'inizio del Novecento, contribuisce fortemente alla costruzione di una nuova cultura visiva che si declina nella sfera del teatro e dello spettacolo, unificando due mondi apparentemente inconciliabili e ontologicamente antinomici: da una parte il teatro, con il suo darsi *qui e ora* che si rinnova ad ogni rappresentazione, e dall'altra la fotografia, con la sua immobile fissità che eternizza il tempo presente.

L'immagine del protagonista della scena, portato in studio ed effigiato dal fotografo, diventa il *trait d'union* tra i due settori e implementa un vero e proprio nuovo genere, «con caratteristiche ben riconoscibili e un proprio specifico mercato»<sup>11</sup>.

### Sul palcoscenico dello studio fotografico

L'8 ottobre 1908, Attilio Badodi aprì il suo studio al primo piano di uno storico palazzo in via Brera 5, in un grande appartamento sontuosamente arredato e tuttavia immerso in un'atmosfera informale. La ricostruzione di Alessandra Quattordio, curatrice dell'unica mostra recente dedicata al fotografo<sup>12</sup>, lo descrive così: «Fregi d'oro e targa liberty sulla porta d'ingresso: dopo avere sostato su di un salottino Luigi XV, si accedeva ad una veranda inondata di luce e arredata con tendaggi e divanetti, secondo il gusto – Belle Époque – allora imperante; parete e soffitto erano costituiti da vetri, e la luce entrava liberamente ad illuminare tanti illustri personaggi»<sup>13</sup>.

Di matrice chiaramente ottocentesca, lo studio di Via Brera era diviso in diversi ambienti e le varie sale dove si consumava il rituale della posa erano pensate come piccoli set teatrali, arricchiti da un assortimento di variegati oggetti di scena da utilizzare secondo i casi, rigorosamente rischiarati da una luce naturale filtrata da grandi aperture rivolte a nord – alla maniera del parigino Nadar – per ammorbidire le ombre<sup>14</sup>; insomma una sorta di «capsula autosufficiente in cui si dissolve-

10. L. Senelick, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of Actors*, in *European Theatre Iconography*, Bulzoni, Roma 2002, p. 217 (trad. it. di chi scrive).

11. M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit., p. 9.

12. La mostra si è tenuta alla Galleria del Levante, Milano, nel 1980 e il piccolo catalogo di presentazione si apre con un testo della stessa Quattordio: cfr. *Quaderni di fotografia n. 5*, cit.

13. *Ibid.*

14. Come nota Giovanna Calvenzi, «le famose ampie vetrate dell'atelier milanese [...] gli permettevano di offrire naturalezza alle pose, di cogliere i soggetti in un [clima di] relax [...], e di rendere le sue riprese pressoché inimitabili», G. Calvenzi, *Tra leader e star*, in G. Calvenzi, C. Colombo, I. Zannier,

vano le nozioni di spazio e di tempo, [...] una frontiera da attraversare per entrare in un mondo virtuale, pieno di ogni possibile arnese capace di evocare illusioni e tessere inganni»<sup>15</sup>.

Lo studio di Badodi era inoltre dotato di una grande vetrina pubblica che affacciava sulla strada al piano terra, nella quale veniva esposta buona parte delle sue immagini più riuscite, consacrate soprattutto all'universo femminile.

Nel medesimo articolo già citato, il fotografo racconta ancora:

L'interesse popolare per le élite era addirittura morboso, e per appagare la curiosità ricorsi all'espedito delle vetrine. [...] Dal punto di vista della mia tranquillità non doveva risultare un'innovazione tanto felice perché si fece una tale ressa nella stretta via di Brera in occasione di certe fotografie, che qualcuno pensò bene di denunziarmi per interruzione del traffico. Il colmo venne raggiunto con l'esposizione di una serie di fotografie di Lyda Borelli [...] nelle quali il richiamo era soprattutto dovuto a certi decolte molto spinti<sup>16</sup>.

Come Badodi ben sapeva, erano proprio il fascino e la seduzione sprigionati dalle attrici che attiravano maggiormente l'attenzione popolare e la fotografia più di ogni altro mezzo riusciva restituire quel carisma, creando nel contempo una relazione indissolubile tra il personaggio visto a teatro e la sua immagine pubblica.

In quegli anni, i foto-ritratti delle protagoniste dei palcoscenici diffusero con enorme capillarità in Italia e all'estero i volti delle dive italiane, diventando strumenti di costruzione mitopoietica: le figure delle dive catturavano e imprigionavano le fantasie maschili, ma producevano nel contempo modelli di emulazione per le giovani generazioni di ragazze. Il nascente fenomeno del divismo, osserva a tal proposito Cristina Jandelli, «[era] attestato da conii linguistici che certificano un ampio seguito di pubblico (con termini come 'bertineggiare', 'borellismo', 'menichelleggiare') e da fenomeni di costume come le 'borelline', imitatrici dello stile e delle pose languide e pensose di Lyda Borelli»<sup>17</sup>.

I canoni espressivi di inizio secolo prevedevano per le donne un'aura di cerimoniosa ricercatezza, di espressioni palpitanti e di sguardi civettuoli, un fraseggio di pose vezzose e molli, caricate enfaticamente spesso di riflesso alle pratiche di recitazione scenica, come si evince dalle fotografie di altri autori dell'epoca che avevano, come Badodi, concentrato le loro attività su questo tipo di soggetto.

Ma a differenza dei suoi antagonisti, seppur custodendo quella stessa eco del mito della donna ammaliante, Badodi restituisce nelle sue immagini una «giusta

R. Spampinato, *Ferrania: storie e figure di cinema e fotografia: immagini dall'Archivio fotografico della Fondazione 3M*, De Agostini, Novara 2004, p. 83.

15. J. Sagne, *At the photographer's studio*, in M. Frizot, *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998, p. 104 (trad. it. di chi scrive).

16. A. Badodi, in «Il tempo», cit., p. 17.

17. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, p. 42.

dose di intimità e naturalezza»<sup>18</sup>, all'interno della quale le attrici riverberavano i tratti più reali della propria natura.

Le figure femminili si rivelano a lui spontaneamente, appaiono raramente affettate e in generale risultano prive di quella paradigmatica rigidità posturale del ritratto borghese ottocentesco. Portamenti disinvolti, sorrisi accennati e sguardi icastici rivolti all'obiettivo, abiti alla moda perfettamente indossati e accessori realizzati dai più famosi sarti e modisti dell'epoca, talvolta su misura per una determinata attrice, caratterizzavano il «realismo elegante»<sup>19</sup> delle fotografie di Badodi.

In una sequenza realizzata nell'agosto 1916 a Maria Melato, in scena al Teatro Olimpia di Milano nel ruolo della Contessa ne *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, l'attrice posa davanti all'obiettivo di Badodi con diversi abiti eleganti ed accessori ricercati. I fondali dipinti e una semplice panca accolgono la sua figura ritratta con spontaneità mentre regge il bastone di legno dell'ombrello, oppure colta in un momento di apparente attesa, con la borsetta a penzolini, le mani incrociate sulle ginocchia e le gambe alzate in bilico su di un tavolino da caffè, in un'ambientazione che riproduce un caratteristico spaccato di salotto borghese [fig. 1].

L'atteggiamento spigliato dell'attrice si evince in diversi scatti: sguardo in camera, espressione del viso serafica anche se intensa, la Melato appare sempre raffinata ed evidentemente a proprio agio, colta «in un relax che potremmo definire di tipo familiare»<sup>20</sup>. Le fotografie di Badodi dedicate all'attrice sono numerose e i due paiono amichevolmente confidenti, forse in virtù della comune terra d'origine. In più occasioni la Melato si reca nello studio fotografico per farsi ritrarre anche insieme ai suoi familiari, ad esempio con il figlio nel 1912 e 1914 e con la madre Elisa nel 1918. In tutte queste fotografie l'attrice appare quieta e sorridente: protettiva e rassicurante nello scatto con il figlio e mestamente accovacciata ai piedi della madre, mentore e consigliera, mentre appoggia delicatamente la testa sulle sue ginocchia, come tornata bambina. Seppur ritratta da numerosi altri fotografi, è nelle immagini di Badodi che la Melato appare maggiormente autentica e dimostra una qualità umana, un'affabilità e persino un'accessibilità, come il grande *parterre* dei suoi ammiratori esigevo dalle dive del suo calibro.

Nel suo avvicinarsi di ruoli – da “generica” con la compagnia Berti-Masi nel 1902 ad “amorosa” con la Mariani-Zampieri, fino a diventare “primattrice” al posto di una infortunata Irma Gramatica nel 1908, e infine “capocomica” nel 1921 – Ma-

18. M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit., p. 42.

19. Badodi presenta una selezione dei suoi ritratti durante l'Esposizione di Torino del 1923 e tra 270 espositori italiani si classifica tra i 77 premiati con le seguenti motivazioni: «Buone e molte le opere del Cav. Attilio Badodi: ritratti, dalla letteratura al teatro, alla politica; pare che tutte le celebrità si siano date convegno nello studio milanese e taluni come n. 11 'Giacomo Puccini', n. 22 'Amerigo Guasti', n. 30 'Paola Borboni', n. 44 'Tina Di Lorenzo' rappresentano episodi artistici di un realismo elegante, pensato. Le teste risaltano in una bella illuminazione e suggestionano per la fresca evidenza», in *L'arte della fotografia. Prima esposizione internazionale di fotografia ottica e di cinematografia (Primavera 1923, Torino)*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924, p. 42.

20. G. Calvenzi, *Tra leader e star*, cit., p. 83.



Fig. 1. Maria Melato, 1916. Attilio Badodi © Archivi Farabola.

ria Melato aveva costruito una brillante carriera teatrale grazie al suo talento e al suo carisma, ed era molto stimata in Italia e all'estero. La versatilità e la disinvoltura che caratterizzavano le sue interpretazioni, insieme allo straordinario registro vocale, le permisero di distinguersi nel panorama delle pur numerose iconiche attrici che si avvicendavano sui palcoscenici dei teatri. Nel 1909, quando entrò nella Compagnia Drammatica di Luigi Talli e si trovò a recitare al fianco di grandi ed acclamate stelle come Lyda Borrelli, dimostrò sempre sicurezza e professionalità, consolidando così la sua determinazione e il suo successo<sup>21</sup>. Attenta alla moda e al disegno dei costumi scenici, che commissionava personalmente alla Maison sartoriale fondata da Jeanne Lanvin a Parigi, la Melato era altrettanto accurata nella selezione delle immagini che la ritraevano. Se spesso gli attori sceglievano i fotografi, la posa, i costumi e «proprio come a teatro, esigevano di essere loro stessi registi della scena fotografica»<sup>22</sup>, Maria Melato aveva indubbiamente rin-

21. Cfr. E. Bellingeri, S. Davoli (a cura di), *Il mito dell'attrice*, catalogo della mostra dedicata a Maria Melato, Edizioni del Teatro municipale Valli, Reggio Emilia 2000.

22. C. Meyer-Plantureux, *La photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris 1992, p. 11 (trad. it. di chi scrive).



tracciato nel linguaggio visivo di Badodi un'estensione della propria sensibilità e dell'intensità del suo carattere, "indipendente" e "fuori da ogni schema"<sup>23</sup> e capace nel contempo di essere "icona inconfondibile di eleganza, sensualità, passione, di sofferenza e fierezza, di tormento e accettazione"<sup>24</sup>.

Sono del 1915 gli scatti realizzati a Tina di Lorenzo, allora prima attrice dello Stabile Milanese di Carlo Praga e assidua avventrice degli studi fotografici lombardi.

Le pose un po' austere dell'attrice, appoggiata alla seduta o alla parete, rivelano una severità caratteriale e una velata rigidità di fronte all'obiettivo, dissimulata da un sorriso accennato che raramente lascia scoprire troppo i denti. Badodi, tuttavia, in un paio di occasioni riesce a riprenderla in primo piano in modo più naturale, con uno sguardo decisamente più gentile e rilassato, anche se in uno di questi ritratti il fotografo mette sgarbatamente in evidenza una dentatura troppo macchiata dal tabacco.

Della stessa serie anche un altro ritratto dell'attrice, esposto nel Salone B della *Prima esposizione Internazionale di fotografia, ottica e cinematografia* a Torino nel 1923. Seduta sul divanetto, con il viso appoggiato alla mano sinistra e il braccio destro allungato sul bracciolo, la Di Lorenzo esibisce una larga scollatura che lascia intravedere maliziosamente la linea del seno, occultato solo da un drappo leggero, mentre la posa suggerisce l'intenzione di riprodurre un'amabile chiacchierata con un potenziale interlocutore posto al di fuori della cornice dell'immagine [fig. 2].

La Di Lorenzo era nota per la sua innata eleganza e per lo stile sobrio, composto, «decoroso», come lo aveva definito d'Annunzio<sup>25</sup>, una sorta di modello anti-dusiano che ricusava la finzione manieristica, ma nello stesso tempo era capace di sfoggiare la grazia del suo fascino di fronte al pubblico e alla macchina fotografica.

Come evidenziato da Marianna Zannoni, in qualche occasione l'attrice si era prestata alla narrazione di alcuni aspetti della propria vita privata, come ad esempio nel ritratto con il novello marito Armando Falconi in una «cartolina nunziale»<sup>26</sup> del 1901 o in alcune fotografie più intime pubblicate su riviste del settore; tuttavia la sua immagine rimaneva quella di sposa integra, madre di famiglia, indefessa lavoratrice, borghese ed educata, ruoli che esplicitava dentro e fuori la scena trasformando quelle qualità, attraverso le fotografie, al pubblico di ammiratori.

Gli scatti di Badodi sembrano coerentemente rispecchiare le individualità camaleontiche delle attrici, le quali spesso ritrovavano nelle pose e nelle espressioni da lui immortalate una corrispondenza di indole e di personalità.

Alda Borelli, sorella della più nota Lyda, nel 1922 è di stanza a Milano al Teatro Lirico in occasione dello spettacolo *Parisina*, scritto da Gabriele D'Annunzio e musicato da Pietro Mascagni e si reca quindi, *comme d'habitude*, nello studio di Badodi, già all'apice della sua carriera di fotografo.

23. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 12-13.

24. P.D. Giovannelli, *Maria Melato. Voci d'archivio, voci di scena* (pubblicato il 24/07/2012), <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/>.

25. A. Cervi, *Senza maschera*, in «Il resto del Carlino», 1919, p. 24.

26. M. Zannoni, *Il teatro in fotografia*, cit., p. 118.



Fig. 2. Tina di Lorenzo, 1915. Attilio Badodi © Archivi Farabola.

In una delle fotografie di una serie di quattro, la Borelli è ripresa in piedi, con il volto di profilo e il braccio sinistro sul fianco. Con la mano destra regge un mazzo di rose che riprendono il motivo floreale della *jupe culotte* che indossa – quel contestato indumento che proviene dalla bizzarra moda parigina<sup>27</sup>, già introdotto agli obbiettivi dalla sorella Lyda nel 1911. La Borelli rivolge la schiena alla fotocamera, mostrando le spalle e le terga, in una posa che appare piuttosto inusuale per l'epoca.

Lontano dalle grammatiche espressive e dagli idiomi istrionici dei vari fotografi coevi, Badodi sembra cercare registri narrativi sempre nuovi ed originali, evidenziando uno stile rinnovato, ripulito da quelle frange finzionali che formalizzavano

27. In un articolo del 1910 dal titolo *Le bizzarrie della moda. Le donne con i calzoni*, appare uno scatto anonimo che riprende due eleganti signore a passeggio per le vie di Parigi. Si veda «Il teatro illustrato», VI, 23, dicembre 1910.



Fig. 3. Alda Borrelli, 1922. Attilio Badodi © Archivi Farabola.

una reiterata mimica del corpo e del viso, per orientarsi ancora una volta verso un'indagine più identitaria.

Nella medesima sessione di posa, Alda Borrelli viene ripresa in primo piano con i gomiti appoggiati ad una sedia di vimini, con lo sguardo fisso in camera. Gli occhi ingranditi dalla linea di bistro, le labbra perfettamente disegnate e le spalle nude suggeriscono il tentativo di produrre un'atmosfera di seduzione, smorzata tuttavia da un'espressione vagamente melanconica, quasi intorpidita, frutto forse della posa apparentemente scomoda in cui l'attrice si era trovata costretta per il tempo dello scatto [fig. 3]. Capitava spesso, narrano le cronache di allora, che i soggetti non fossero perfettamente a proprio agio di fronte al fotografo e Badodi stesso, pur sottolineando la sua innata capacità di rassicurare i suoi clienti – che prima di tutto qualificava come “amici” – era comunque pronto ad angariare il malcapitato di turno per assicurarsi il giusto scatto.

Per fare un esempio, nel racconto dell'inarrestabile avvicinarsi di personalità

davanti al suo obiettivo, si trova ad ammettere: «Per loro ero un piccolo tiranno. Credo di essere l'unico individuo che possa dire di avere coercito al silenzio e all'immobilità tanta gente famosa»<sup>28</sup>. Questo scatto sembrerebbe rappresentare uno dei casi descritti dal fotografo, lo stesso in cui Giovanna Calvenzi riconosce una tipica «eco di sottili schermaglie psicologiche tra il fotografo e il soggetto in posa»<sup>29</sup>.

Ma più spesso, come già evidenziato, Badodi si lasciava ispirare dal temperamento del singolo, che non mancava di suggerire stimoli sempre inediti. Alda Borrelli, descritta nel 1920 come

attrice dalla voce d'oro, dal volto pallido – un bel viso tutto nostro, italiano, dolce e vigoroso, tranquillo e misterioso, uno di quei volti di donna nostra che Stendhal amava – dalla figura agile e come avvivata da un impeto contenuto, dall'accento sincero e semplice, dal talento vivido, con una intelligenza d'avanguardia. [...] Preziosa collaboratrice, preziosa nell'intendere, coraggiosa nell'affermare, in mezzo a tutte le difficoltà del conservatorismo teatrale, così esteso e così radicato, la suprema necessità<sup>30</sup>

era per Badodi una modella ideale. Nei numerosi scatti a lei realizzati nel corso degli anni si evince la rinnovata ricerca di una verità espressiva, di una naturalezza del gesto e di un contegno che dalla scena trasmigrano nella fotografia e poi nella vita stessa. L'attrice, infatti, durante le sue interpretazioni spettacolari non evocava «nessuna stilizzazione comoda e statica, ma un perenne vigile sforzo perché ogni personaggio [fosse] reso colla sua verità caratteristica, perché la multiformità della vita [fosse] trasfusa nella finzione scenica. Finzione? No. Sulla scena la vita è reale»<sup>31</sup>.

Anche la divina Lyda Borrelli è fotografata a più riprese da Badodi, che la ritrae persino in sequenze realizzate fuori dalla sala di posa.

Nel 1914 la troviamo girata di profilo, con il mento leggermente rialzato alla maniera della Duse, appoggiata allo stipite di una porta finestra che lascia scorgere un balcone e l'angolo di una strada, mentre indossa un elegantissimo abito a coda; e poi ripresa frontalmente, con le braccia alzate a mostrare la trasparenza dello scialle ricamato, immersa nel candore di uno sfondo sovraesposto che genera un irrealistico effetto onirico e rende la figura eterea e disincarnata [fig. 4].

In queste fotografie gli sfondi dichiarano un'ubicazione inusuale, improvvisata, sicuramente priva di fari e flash da studio che permettevano di governare luci e ombre. Il vistoso controluce, forse frutto di un'intuizione visiva del momento, conferisce all'attrice un'aura immateriale, quasi incorporea, e allo stesso tempo lascia trapelare la sua sensualità.

Nelle fotografie di Badodi, l'attrice si immedesima perfettamente nel ruolo del-

28. A. Badodi, in «Il tempo», cit., p. 17.

29. G. Calvenzi, *Volto nel tempo*, in G. Calvenzi, C. Colombo, I. Zannier, R. Spampinato, *Ferrania: storie e figure di cinema e fotografia*, cit., p. 16.

30. G. Rocca, *Alda Borrelli (medaglione)*, in «Comoedia. Fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», XI, 1, 10 gennaio 1920.

31. *Ibid.*



Fig. 4. Lyda Borrelli, 1914. Attilio Badodi © Archivi Farabola.

la *femme fatale*, temuta e desiderata, libera ed emancipata, spregiudicata, sicura, attraente e provocante.

Agli occhi del suo pubblico la Borrelli incarnava la magia dell'incanto atemporale, quella seduzione luminosa che si trasmetteva anche fuori dal palcoscenico, con quel misto di fascinazione e timore reverenziale che lei sapeva infondere anche ai suoi numerosi caratteri scenici: da Favetta nella prima versione del 1904 de *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, a Fernanda, accanto alla Duse, nell'omonima *pièce* di Victorien Sardou, fino a *Salomé* di Wilde, messa in scena nel 1909.

Anche la nascente industria cinematografica aveva contribuito a forgiarne il soffio leggendario consegnando la sua appassionata recitazione agli schermi. In *Ma l'amore mio non muore*, del 1913, l'intensa espressività del suo volto e del suo corpo avevano materializzato le passioni travolgenti dell'amore, e il suo nome, da quel momento in poi, si impose definitivamente nell'immaginario degli italiani; nei film di Carmine Gallone – *La donna nuda* del 1914 su soggetto di Henry Bataille, *Fior di male* del 1915, *La Falena* del 1916 e *Malombra* del 1917 – la profonda complessità dei suoi personaggi e il lirismo plastico dei suoi gesti ne ampliarono ulteriormente

la fama consacrandola definitivamente come icona dello stile liberty; *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, del 1917 e *La leggenda di Santa Barbara* del 1918 compirono, infine, la sua carriera da attrice di cinema e di teatro, al culmine del successo. Il matrimonio con il Conte Cini la obbligò a ritirarsi dalle scene, ma la sua gloria continuò a risuonare nella memoria collettiva poiché la sua personalità prefigurava il vero modello autarchico di donna emancipata, al passo con i tempi: Lyda Borrelli vestiva con abiti moderni, carteggiava con importanti esponenti della cultura, pittori, scrittori, poeti e musicisti, amava le automobili e gli aeroplani, l'ebbrezza della velocità, ed era perfettamente consapevole della sua rilevanza sul piano culturale e sociale<sup>32</sup>.

Nella figurazione divistica fabbricata da Badodi ritroviamo la Borrelli anche in una serie di rare istantanee realizzate in esterni, in un giardino pubblico milanese non identificato. Reduce dai primi successi cinematografici, nel 1914 l'attrice era in procinto di partire per l'America, come riporta il giornale «Il teatro illustrato», che nel giugno dello stesso anno pubblica le due fotografie scattate da Badodi. Seduta su di un blocco roccioso e in piedi accanto alla sua automobile, l'attrice appare sorridente e disinvolta, come era nella sua natura di donna libera, sufficientemente affrancata dalle restrizioni sociali da violare le aspettative comportamentali e persino iconografiche tradizionali.

Le dive italiane di quegli anni, tutte dotate di grande personalità e forti della conquista di un grado di indipendenza economica e culturale acquisita attraverso l'autonomia lavorativa, stavano spargendo i semi per coltivare un nuovo mondo, liberato dai dogmi e in grado di riconoscere alla sfera muliebre potere e identità senza trascurare, tuttavia, il valore delle qualità più sottilmente femminili; le attrici rappresentavano un campione ideale, di fatto distante dalla reale condizione di subordinazione in cui versavano la maggior parte delle donne, ma che offriva paradigmaticamente un esempio, per quanto atrocemente irraggiungibile, del possibile superamento delle posizioni patriarcali tradizionali. Gran parte di queste femministe *ante litteram* indirizzavano i loro interessi sulla edificazione di una nuova immagine sociale in cui la femminilità si esprimeva non tanto attraverso la bellezza dei volti e dei corpi, ma piuttosto costruendo una maggiore libertà espressiva. Solo in pochi e rari casi, tuttavia, le fotografie che circolavano sulle cartoline e nei giornali dell'epoca tendevano a rimarcare fortemente questo aspetto.

32. La mostra del 2017 *Lyda Borelli primadonna del Novecento*, organizzata presso Palazzo Cini a Venezia e curata da Maria Ida Biggi, propone una ricostruzione precisa ed efficace della vita e della carriera dell'attrice. Cfr. M.I. Biggi, M. Zannoni (a cura di), *Il Teatro di Lyda Borelli*, Fratelli Alinari, Firenze 2017.

## Le immagini dell' *eletta schiera* affollano le riviste di settore

Su «Il teatro illustrato», fondato a Milano nel 1905<sup>33</sup>, le fotografie di Badodi appaiono nel maggio 1909, quando i fotografi fino ad allora pubblicati avevano già conquistato il pubblico con ritratti a personaggi della cultura di ogni sorta, con fotografie di interni di teatri commissionati dalla rivista stessa o con qualche foto di scena ante-litteram illuminata con il lampo al magnesio.

I nomi dei soliti noti, Ermini, Varischi e Artico, Sciutto, Sommariva o il più longevo Nunes Vais, siglavano le immagini più diffuse tra le pagine del periodico, che presentava una struttura esclusiva: oltre alle fotografie collocate in copertina, che dal 1910 iniziò a proporre stampe in tricromia, vi si trovava anche un inserto staccabile centrale che raffigurava l'attore o l'attrice più importanti del momento. Con le fotografie di Badodi vennero realizzati numerosi inserti, quasi sempre dedicati a celebrità maschili, come ad esempio i cantanti lirici Giuseppe Corti, Adolfo Pacini, Pietro Gubellini, ecc.<sup>34</sup>

La prima fotografia di Badodi pubblicata sulla rivista è il ritratto di Esperanza Clasenti, nota soprano di origine cubana che aveva studiato canto a Milano con Melchiorre Vidal. Lo schema visivo riproduce un'impostazione più codificata: una sorta di piano americano taglia la figura all'altezza del ginocchio, ruotata di tre quarti con il viso rivolto verso l'obiettivo, in un tradizionale portamento in seguito ereditato e sancito dal cinema muto. La posizione delle braccia richiama la forma ovale della danza classica e le mani che reggono un mazzo di fiori sono poggiate allo schienale di un divanetto, a disegnare una postura che permette di arcuare la schiena e rendere impettita la *silhouette*, mostrando le forme procaci [fig. 5].

Tuttavia, nonostante l'impianto vagamente rigido del corpo, peculiare di un'*allure* da teatro lirico, l'espressione del volto della Clasenti lascia trasparire una soave delicatezza, quasi un'amorevolezza che traduce i suoi sentimenti benevoli. Tra le righe che descrivono il suo talento, accanto alla fotografia, si legge, infatti:

La signorina Clasenti possiede con pari valore la parte tecnica e virtuosa del canto, così come la creazione drammatica. In lei l'azione e il canto si fondono in un tutto armonico meraviglioso e dolcissimo [...] nel canto, nei suoni della voce, nel timbro, nella espressione, c'è un non so che di caldo e commovente che conquide. [...] La disgraziata *Violetta* ha in lei una sincera interprete che commuove il cuore [...] In quei passaggi repentini dall'allegrezza al dolore era così vera che, più si sente, più si vede in lei un'artista di gran talento. La sua *Mimi* è carezzevole, delicata, vera, sincera nel canto e

33. La prima versione del «Teatro illustrato», pubblicata da Sonzogno editore a Milano, compare nel 1881 e termina nel 1892, dopo la fusione con la rivista «La Musica Popolare», dello stesso editore. Nel 1905 il medesimo titolo, con l'aggiunta di un articolo davanti, venne riutilizzato per fondare un nuovo format ricco di scatti fotografici d'autore, di rubriche dedicate al teatro e alla moda e di concorsi. L'ultimo numero uscì nel 1914.

34. Gli interpreti fotografati da Badodi e riprodotti negli inserti asportabili appaiono soprattutto nel 1914, ultimo anno di vita del periodico. È proprio in questa annata conclusiva che il fotografo sembra collaborare più assiduamente con la redazione della rivista, forse su commissione, fornendo diverse tipologie di immagini che riempiono le pagine di ritratti e istantanee.

IL TEATRO ILLUSTRATO

. Esperanza Clasenti .

Ecco una delle più vaghe stelle del teatro lirico italiano: giovanissima ancora la signorina Clasenti, colla sua voce magnifica che ha educato alla più rigida scuola, e da cui si trarre tutti gli effetti che vuole, padrona qual'è della tecnica in modo perfetto, ella ha già conquistato un posto eminente fra quelle stesse privilegiate che sono pervenute alla sommità dell'arte, grazie alla dovizia della loro intelligenza e di eccezionali mezzi vocali. La sua superba carriera è univiversalmente nota. Ultimamente a Odessa in uno svariatissimo reper-

L'originalità del suo talento consiste in ciò che accanto a una grande perfezione della tecnica, alle splendide qualità naturali della sua voce e alla leggerezza, flessibilità e modulazioni del suono, ella unisce una bella, interessante maniera di cantare, un finissimo gusto e una sensibile e nervosa natura musicale.

Le così dette soprano leggere, perfino quelle che hanno già un gran nome, generalmente mettono innanzi tutto o la virtù della loro talento e le grandi qualità sceniche di cui sono dotate. La signorina Clasenti possiede con pari valore la parte tecnica e virtuosa del canto, come la creazione drammatica. In lei l'azione ed il canto si fondono in un tutto armonico meraviglioso. Come *Violetta*, come artista drammatica ella esce dal tipo comune; in tutto ella ha la misura e la semplicità del vero talento; nel canto, nei suoni della voce, nel timbro, nella espressione, c'è un non so che di caldo e commovente che conquista.

Come tecnica la sua voce è scorrevole, ha perfetti passaggi di registro, un'altra delle qualità della signorina Clasenti, e poi l'attiniva comprensione del ritmo, doti che le donne hanno molto di rado.

*Odeky Lystok. — (Traviata). —* Ieri sera al Teatro Municipale hanno dato la *Traviata*; protagonista era la signorina Clasenti, la quale ebbe il più grande successo della serata; la Clasenti è una artista di gran talento, ed ha per la sua parte di *Violetta* gran temperamento e in tutta la sua parte entusiasma il pubblico. La disgraziata *Violetta* ha in lei una sincera interesse che commuove il cuore; il suo canto era così carezzevole e incantevole che si capiva la disgrazia della povera *Violetta*. Della parte vocale della signorina Clasenti si può dire ch'ella possiede una sublime scuola di canto; della parte tecnica e artistica ch'ella ci fa sentire ogni nota e in tutte le frasi ella lascia nel pubblico l'entusiasmo. In quei passaggi repentin dall'allegria al dolore era così vera che, più si sente, più si vede in lei una artista di gran talento, per ciò il suo successo fu grande e sincero.

*Odeky Lystok. — (Bohème). —* Fra gli artisti la signorina Clasenti ha il primo posto; ella nella parte di *Mimi* fu sublime cantante e magnifica artista. Ella ci ha dato una *Mimi* carezzevole, delicata, vera, sincera nel canto, e nell'azione; ella ha bellezza e grazia unita ad un temperamento artistico. Queste doti ci hanno subito rivelato una grande artista. Si comprende ascoltandola ch'ella è musicista, sicura della sua parte. La signorina Clasenti merita tutte le grandi ovazioni che le fanno, ed il suo successo fu grande e vero.

*Pycchar Pjyb. — (Bohème). —* Ieri sera fu la prima di *Bohème* e c'era molto pubblico, e nella parte di *Mimi* fatta dalla signorina Clasenti ella ebbe un grande successo e ha cantato in modo straordinario e ha reso con molto talento tutta la sua parte, e alla scena della morte fu grande.

*Pycchar Pjyb. — (Faust). —* Ieri sera fu la seconda di *Faust* e cambiò la parte di *Margherita* la signorina Clasenti che fu meravigliosa tanto nella parte vocale come scenica e ci diede una *Margherita* eccezionale ed ebbe un grande successo.

*Odeky Lystok. — (Faust). —* Ieri sera per la seconda volta abbiamo avuto il *Faust* con nuovi interpreti: *Margherita* era la signorina Clasenti e *Faust* il Leliva. Il più gran successo della serata fu per la signorina Clasenti, figura seducente, ideale di *Margherita* alla quale ella ha portato il contributo del suo grande talento di artista rendendo meravigliosamente il carattere ingenuo della fanciulla. Cantò con passione e con immensa dolcezza. *L'aria dei gioielli* non poteva essere meglio interpretata e cantata, e la signorina Clasenti ne ha fatto una meravigliosa creazione personale e merita l'ovazione interminabile che il pubblico delirante ha voluto tributargli.

IV



(Fot. A. Badodi)

torio, la signorina Clasenti ha dato prova di quale possanza fascinatrice dispone il suo canto squisito, accompagnato da una maniera di porgere finissima, e da un'azione scenica mirabile.

Riporiamo volentieri i giudizi ottenendo lusinghieri che sulla giovane artista hanno emesso i vari giornali di colà:

*Odeky Novsti. — (Rigoletto). —* La signorina Clasenti *Gilda* che debuttò ieri sera, ha una voce giovane, bella e ben impostata, essa ieri ha fatto al pubblico una grande impressione e fu applauditissima in tutta la sua parte sopra tutto al *caro nome*.

*Odeky Novsti. — (Traviata). —* Nella Compagnia Italiana che canta ora nel teatro di Odessa vi è una interessante artista nella signorina Clasenti.

Fig. 5. Esperanza Clasenti in una foto di Attilio Badodi («Il teatro illustrato», 1914).

nell'azione. [...] Figura seducente e ideale di Margherita [...] ella ha portato il suo contributo rendendo meravigliosamente il carattere della fanciulla.

Questo primo ritratto, dato alle stampe sulla rivista pochi anni dopo la sua fondazione, non ha seguito fino al 1914, quando la firma di Badodi riappare su «Il teatro illustrato» con uno scatto realizzato in studio a Giuseppe Bellantoni, ripreso nel costume impiegato nel *Rigoletto*, in scena al teatro Carcano.

Baritono dalla riconosciuta intelligenza interpretativa, noto soprattutto per il suo repertorio wagneriano, il siciliano Bellantoni si era esibito nei più importanti teatri italiani, dal San Carlo di Napoli alla Scala di Milano, e si era rapidamente affermato grazie ai numerosi trionfi di pubblico e di critica. La sua abilità poliedrica gli aveva permesso di indossare i panni di diversi singolari personaggi, dei quali assumeva temperamento e indole: nella fotografia di Badodi la sua figura assume



un'aria grottesca a causa del ghigno scolpito sul volto e della postura protesa in avanti, con le braccia alzate e gli indici puntati, ma anche per la foggia dell'abito di scena da buffone di corte, adornato di ricami, passamanerie e campanelli.

In questa foto-messa in scena si manifesta una delle rare ed emblematiche circostanze in cui Badodi e il soggetto agiscono mutuamente per costruire una prossemica attoriale che risulti attraente secondo le convenzioni del tempo e verosimile sul piano della finzione. Il soggetto si immedesima nel personaggio e come davanti ad un pubblico recita con coscienza il ruolo che gli è stato affidato esercitando il suo potere di suggestione, mentre il fotografo ne coglie l'*imago*. Sembra quasi trattarsi di un tentativo di completamento dello spettacolo in cui il lavoro teatrale si prolunga dentro allo studio del fotografo, organizzando un nuovo processo di costruzione di senso.

Non ci è dato sapere se la postura di Bellantoni riproducesse un vero accadimento scenico, ma certamente l'essenza dell'opera rimane dentro a quella fotografia. Secondo Patrice Pavis, la scelta di una posa premeditata che imita la scena non è solo un modo per far apprezzare lo spettacolo, ma ne "spiega" il valore visivo, l'estetica. In particolare

in questo tipo di estetica il ritratto interiorizza un massimo di segni che devono essere chiaramente leggibili al punto da produrre un effetto di personaggio. [La fotografia] deve *dire* il personaggio, questa entità indefinibile che non può essere diversa dalla rappresentazione che se ne offre. Questa interiorizzazione condensa o sposta alcuni segni pertinenti alla maniera del sogno<sup>35</sup>.

La fotografia posata in cui l'attore è chiamato a riprodurre il personaggio, in scena evidentemente una «immagine della parte»<sup>36</sup> in grado di edificare una visione, un'idea intorno allo spettacolo, un sogno appunto, desiderabile e condivisibile.

Non proprio documenti, quindi, afferma Maria Ines Aliverti, ma vere e proprie allegorie con chiara valenza ideale, i ritratti d'attore

proprio grazie alla loro mancanza di mediazioni apparenti col teatro materiale, effondono una 'perniciosa' seduzione. [...] sintesi o gallerie immaginarie di sentimenti, di comportamenti, di attitudini teatrali [...] appartengono a quella visione del teatro che ha come punto di vista il luogo dello spettatore<sup>37</sup>.

Pur facendo emergere la natura intrinsecamente teatrale della fotografia, questo tipo di rappresentazione dell'attore ha una ricaduta sicuramente più significativa sul piano della comunicazione e della divulgazione, che sulla dimensione autoriale del fotografo.

35. P. Pavis, *Ritratto dell'attore come oggetto fotografico*, in «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», VII, 28, maggio 1985, pp. 22-23.

36. *Ibid.*

37. M.I. Aliverti, *Ritratto d'attore. Presentazione*, in «Quaderni di teatro» cit., p. 4.

Nel caso di Badodi – che come già rilevato precedentemente predilige naturalezza e spontaneità davanti al suo obiettivo – la finzione costruita non sembra godere di grande interesse, tanto che le fotografie come quella scattata a Bellantoni sono poco frequenti<sup>38</sup>.

La sua attenzione è rivolta piuttosto all'evocazione dei risvolti identitari dei suoi soggetti attraverso il mezzo fotografico, strumento moderno per eccellenza, che gli permette di esprimere la propria dimensione estetica con grande libertà di aspirazione e realizzazione, in una società che sta rapidamente cambiando anche sul piano culturale e artistico.

Curiosamente, fino alla chiusura del periodico «Il teatro illustrato», le immagini che Badodi pubblica rappresentano quasi esclusivamente personaggi maschili: scrittori e giornalisti, attori e drammaturghi, ma soprattutto musicisti come Mascagni, Morone e Puccini, in genere ripresi all'interno delle loro case e negli uffici, alla scrivania o al pianoforte, in posa con lo sguardo in macchina o intenti nella loro attività. La raffigurazione della sfera artistica al maschile è senza dubbio diffusa quanto quella rivolta al mondo delle attrici e i divi uomini sono altrettanto richiesti e amati dal pubblico. Badodi rivolge quindi il suo sguardo anche agli attori e su di essi concentra la sua attenzione per diversi anni.

Ripresi soprattutto in abiti classici e atteggiamenti composti, gli individui che abitano queste inquadrature appaiono però piuttosto ordinari rispetto alle rappresentazioni femminili, e finiscono con il somigliarsi l'uno con l'altro. Quei «gentiluomini frigidati, sicuri, ermetici e fatali»<sup>39</sup> di cui parla l'attore Ruggero Ruggeri – riferendosi ai suoi personaggi prediletti interpretati in scena – sembrano riverberare appieno nelle fotografie di Badodi. A causa del predominio di una apparenza modulata dalle convenzioni sociali, l'espressività peculiare e caratteristica di ognuna di queste figure maschili si perde tra le pieghe del ritratto borghese, che evidentemente non ha ancora perso il suo smalto nonostante i cambiamenti culturali in corso.

Dal punto di vista stilistico, l'idealtipo maschile ritratto da Badodi appare decisamente più omologato, standardizzato nelle pose e nelle espressioni: con il volto girato a tre quarti o di profilo, in primo piano a mostrare guance levigate – spesso frutto di un raffinatissimo quanto invisibile ritocco a matita della lastra – più raramente a figura intera, seduti o in piedi con le mani infilate nella tasca della giacca, ognuno di questi personaggi occupa il fotogramma dentro ad uno schema tipizzato, lasciando alla narrazione un ruolo molto limitato [figg. 6-7]. Anche fotografi come Badodi, disponibile ad aderire ad una potenziale riforma

38. All'interno dell'Archivio Farabola, che conserva gran parte delle lastre originali realizzate fino agli anni Trenta, appaiono pochi casi di fotografie di attori in posa con i loro costumi di scena. Tra le fotografie di questo genere, scattate nei primi anni Venti, la breve serie dedicata ad Ettore Petrolini mentre interpreta i suoi personaggi più famosi, una fotografia ad Armando Falconi in abiti di scena e ad Ermete Zacconi nei panni di Re Lear.

39. D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino 2012.



Fig. 6. Gian Capo, 1923. Attilio Badodi  
© Archivi Farabola.



Fig.7. Giacomo Puccini, 1925. Attilio Badodi  
© Archivi Farabola.

dello sguardo, si ritrovano evidentemente forzati a soddisfare i bisogni di una clientela borghese e conservatrice, quantomeno rispetto all'immagine che vuole trasmettere di sé.

Il caso delle pubblicazioni di ritratti tra le pagine de «Il teatro illustrato»<sup>40</sup>, fa inoltre ipotizzare che, dato il gran numero di fotografie presenti sulla rivista, ad un certo punto ognuno di loro avesse indirizzato la propria attività verso una specifica categoria di personaggi. Così, per Badodi, diventano soggetto privilegiato delle pose in studio interpreti quali Angelo Musco, Amerigo Guasti, Ermete Zacconi – l'unico, afferma il fotografo, che, «generosamente pagava in anticipo le fotografie»<sup>41</sup>, e poi Ruggero Ruggeri, Sem Benelli, Gino Cervi e Vittorio De Sica; registi come Pirandello e D'Annunzio, artisti come Marinetti e Cesare Tallone e ancora a poeti e scrittori, musicisti, insomma tutta l'*intelligenza* che in quei decenni nutriva l'arte e la cultura lombarde.

A completamento del catalogo di quell'*eletta schiera*, all'interno della quale emergono prepotentemente, come si diceva, le figure femminili archetipo di emancipazione, i più impostati ritratti maschili contribuiscono comunque a comporre il variopinto mosaico iconografico di un momento storico davvero denso e inegua-

40. Una situazione analoga accade anche sulla rivista «L'illustrazione teatrale», all'interno della quale pubblica con regolarità le sue fotografie per più di un decennio.

41. A. Badodi, in «Il tempo», cit., p. 18.

gliabile, anche se ancora inconsapevole degli imminenti accadimenti tragici che di lì a breve avrebbero travolto l'umanità.

## **Postilla**

Lungo la sua parabola di foto-ritrattista, chiamato persino a fotografare, di malavoglia, il matrimonio di Edda Mussolini e Galeazzo Ciano nel 1930<sup>42</sup>, Badodi attraversa tutta la prima metà del secolo e oltre, continuando a lavorare senza sosta fino al 1965 quando, ormai ottantacinquenne, decide infine di cessare la sua attività, consapevole dell'innegabile epilogo di una fotografia posata in studio a favore della diffusione di un'estetica legata all'immediatezza, più al passo con i tempi e con le nuove tecniche presenti sul mercato. In un'intervista rilasciata al giornalista Raimondo Collino Pansa dichiara, infatti, con tono sommesso: «Sino alla Seconda guerra mondiale il flash non si conosceva. Quale artista deve oggi salire le scale del fotografo se i flash lo seguono ovunque? È finita. Puccini non abita più al n. 5 di Via Verdi, Giordano non viene più a conversare. Finito. Finito»<sup>43</sup>.

42. A proposito di questo avvenimento, si legga il breve racconto del fotografo che commenta il grande nervosismo di Mussolini a causa del ritardo della figlia. Cfr. A. Badodi, in «Il tempo», cit., p. 19.

43. L'articolo è conservato tra le poche carte di Badodi e le stampe realizzate dall'Archivio Farabola a partire dalle lastre negative originali. Nel lacerto non è riportato il nome del giornale né l'anno in cui è stato pubblicato.