

FRANCESCA SIMONCINI

ICONOGRAFIA E INTERPRETAZIONI:  
MARIA STUARDA DI ADELAIDE RISTORI\*

Ricostruire l'arte del Grande Attore, come sa chi con questo compito si è confrontato, è difficile e rischioso. Lo è per più motivi: per un uso 'scorretto' della memoria storica, che nel primo Novecento assunse – talvolta passivamente, talaltra strumentalmente – il punto di vista della regia;<sup>1</sup> per la complessità con cui quest'arte tese a comporsi, intrecciando contemporaneamente più fili e costruendo così «poesia»;<sup>2</sup> per il modo, il più delle volte parziale e lacunoso, con cui 'frammenti' di recitazione si sono depositati in documenti di varia tipologia – non ultima quella iconografica – viziati, fin dalla loro genesi, da un'intenzionalità fuorviante, spesso divergente rispetto alla fedele resa mimetica della realtà scenica. A complicare l'analisi si aggiunge la conaturata stratificazione che caratterizza quest'arte, da valutare più nella lunga durata della composizione del repertorio che nella breve dimensione di una singola rappresentazione.

I Grandi Attori – lo sappiamo – costruivano le loro tournées affiancando 'novità' e 'riprese' a sperimentati 'cavalli di battaglia': interpretazioni che li accompagnavano nell'arco di una lunga carriera e che erano pertanto soggette a molteplici variazioni, dettate dalle circostanze del momento, dallo scorrere del tempo, dalle limitazioni che l'avanzare dell'età inesorabilmente impone all'uso del corpo, dal cumularsi di nuove e significative esperienze biografiche e artistiche. Erano inoltre i depositari di un'arte che, affondando le proprie radici nella remota nascita del professionismo attorico, si configurava come il porta-

\* Il presente articolo sviluppa spunti da me parzialmente anticipati in *Due regine per un'attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell'interpretazione di Adelaide Ristori*, «Italice Wratislaviensia», x, 2019, 2, pp. 223-237.

1. Cfr. M. SCHINO, *Introduzione a Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Bologna, CUE Press, 2016, pp. 12-34.

2. Sulla capacità degli attori ottocenteschi di 'fare poesia' e sul loro modo di costruirla cfr. F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco* (1991), in ID., *Le visioni del teatro. Scritti su teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111. Cfr. anche SCHINO, *Introduzione*, cit.

to di una tradizione con cui il Grande Attore continuava a mantenere contatti funzionali e persistenti nonostante facesse intendere di volersene allontanare. Anche di queste secolari e trasversali stratificazioni è necessario tener conto se si vuole tentare di comprendere e ricostruire le loro interpretazioni.

Colei che più di altri volle e seppe prendere le distanze da un'origine oscura e ritenuta svilente fu la figlia d'arte, nonché marchesa, Adelaide Ristori. Pur mantenendo intatti i tratti peculiari di autonomia artistica e di intelligente creatività propri della tradizione attorica italiana, assai abilmente seppe costruire e tramandare di sé l'immagine aristocratica, e anche un po' snobistica, di attrice 'perfetta' nella postura e nella dizione come nella vita. Apparve così al mondo come l'artista che, meglio di altri compagni di strada, seppe emendare i criticati vizi del mestiere: quei movimenti scomposti, irrituali, talvolta volutamente esibiti che, a detta di molti, connotavano negativamente la recitazione dei figli d'arte. Una volta rimosse dai suoi gesti le scorie che il tempo aveva depositato sulla recitazione di 'mestiere', la Ristori li impreziosì, ingentilendoli con pose sofisticate e scultoree, con individuali, originali e raffinate sfumature. Coerentemente, 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 dirompente o il ricorso a dettagli di crudo realismo scenico. Pur non abusandone e con oculato e sapiente equilibrio, seppe però, a seconda delle circostanze, riappropriarsene e armonizzarli con i procedimenti di alta sublimazione recitativa per cui amava essere ricordata.

Nel suo caso – ancor più che in quello di altri attori a lei contemporanei – è arduo rintracciare testimonianze che restituiscano azioni improntate a una marcata prosaicità scenica, a cui l'attrice talvolta ricorse con consapevole e consumata sapienza per spiazzare il proprio pubblico e sorprenderlo con improvvisi contrasti di tono o scarti di stile. Per tentare di restituire alla storia del teatro anche questi particolari momenti della sua recitazione è necessario investigare le pieghe meno celebrate e documentate delle sue interpretazioni e riportarle, per quanto possibile, alla luce. Occorre cioè osservarla con quello stesso sguardo con cui la osservò, cercando di carpirne il mestiere, la giovane Eleonora Duse che, in tarda età, sollecitata da Silvio d'Amico, pronunciò parole illuminanti su colei che l'aveva preceduta. Il riferimento è alla celebre scena del sonnambulismo di Lady Macbeth:

Fu l'unica parte che ho udita da lei. Ero quasi una bambina. E la ricordo bene: faceva la grande scena del sonnambulismo con una dignità classica, mista a un particolare di curioso verismo: composta, chiara, con la corona in capo, gli occhi fissi ai lumi della ribalta: e, tra una frase e l'altra, un lieve rantolo di dormiente: russava! [...] Uno

spettacolo di compostezza regale. Quando fui tornata a casa, *sentii il bisogno di rimettere in ordine la mia cameretta*.<sup>3</sup>

La testimonianza è tanto breve quanto eloquente e il riferimento alla compresenza di un doppio codice espressivo è qui esplicitato con evidenza: nell'interpretare la scena che la fece apprezzare sui palcoscenici di tutto il mondo la Ristori russava. Recitazione 'alta' e recitazione 'bassa', «dignità classica» e tratti «di curioso verismo» potevano coesistere e fondersi armoniosamente nella sua arte.

Cercando di assumere lo stesso disincantato punto di vista della Duse cercheremo qui di cogliere, con l'ausilio delle immagini, almeno un altro momento scenico in cui la recitazione dell'attrice seppe conciliare con grande maestria l'energia fisica, propria della sua formazione giovanile di figlia d'arte, con le pose nobilmente ieratiche della sua rinnovata, più matura, maniera. La scelta, non casuale, cade su una singola scena: la terza del III atto della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, definito «il culminante della produzione»<sup>4</sup> dalla Ristori ed effettivamente centrale in un copione che fu uno dei più duraturi e riconosciuti cavalli di battaglia della Grande Attrice. La analizzeremo servendoci di documenti di natura prevalentemente iconografica: un quadro – anzi due –, alcune fotografie, una caricatura.

La consuetudine con il testo di Schiller fu per Adelaide Ristori continua e duratura. *Maria Stuarda*, recitata nella traduzione in versi di Andrea Maffei,<sup>5</sup> la accompagnò per l'intera vita artistica a partire da quando, nel 1841, esordì nella parte come prima attrice nella compagnia Ducale di Parma diretta da Romualdo Mascherpa, fino a quando, nel 1885, a New York, dette il suo addio alle scene vestendo ancora i panni della regina scozzese.<sup>6</sup> Questa interpretazione dunque, più di altre, fornisce informazioni sulla sua intera biografia artistica, mantenendo in controluce, pur con gli inevitabili mutamenti dovuti al trascorrere del tempo, tutte le fasi stratificate della sua ampia gamma recitativa, sia quelle innervate dal dinamismo scenico proprio degli attori di mestiere – che dovette essere maggiormente pronunciata negli anni giovanili –, sia quella, a

3. S. D'AMICO, *Colloqui con la Duse*, in ID., *Il tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 56. I corsivi sono nel testo. Sull'episodio e più in generale sul rapporto tra Eleonora Duse e Adelaide Ristori si veda M. SCHINO, *Eleonora Duse e Adelaide Ristori. Documenti d'un dialogo*, pubblicato come *Appendice a Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453.

4. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 120.

5. Cfr. F. SCHILLER, *Maria Stuarda. Traduzione del cavalier Andrea Maffei*, Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1843.

6. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenari e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 48-80.

questa apparentemente antitetica, tendente all'impostazione della posa apollinea, plastica e statuaria, acquisita in età più matura dalla ieratica tragediènne.

Il primo incontro con il personaggio è rievocato dalla stessa Ristori. Il racconto si sostanzia di accenti che sfiorano la mitopoiesi e che consacrano il testo come il banco di prova di una giovane attrice ancora acerba e timorosa, ma inevitabilmente destinata al successo. Prematuramente chiamata al cimento da un incauto e maldestro capocomico – «il Mascherpa era un eccellente vecchio tagliato all'antica, ma non un'aquila in fatto d'intelligenza artistica» – la debuttante si sente perduta, esita, la notte è in preda agli incubi. Per liberarsi dall'angoscia si rifugia nello studio della parte e, finalmente, concepisce la corretta linea interpretativa del personaggio, ottenendo il meritato e inaspettato applauso. L'apprendimento dei «bei versi di Andrea Maffei», la lettura di un «sunto della storia relativa all'infelice regina», la sofferta scelta del «costume»<sup>7</sup> sono i punti di forza vincenti di un'interpretazione che la Ristori manterrà sostanzialmente inalterata nel corso del tempo, perfezionandone e approfondendone le sfumature.

Il personaggio, fortemente connotato nell'indole e nel portamento, è delineato con pochi, decisi tratti: «aspetto paziente e rassegnato», «angelica pazienza», attitudine «calma e dignitosa», pronta però ad animarsi con improvvisi bagliori che fanno trasparire dallo sguardo un «baleno di luce» proveniente direttamente dall'anima.<sup>8</sup> Una sottile linea rossa, quest'ultima, che accompagnò, come in un sottofondo continuo, ogni gesto e ogni attitudine recitativa, sottolineando anche visivamente la caratterizzazione psicologica di Maria Stuarda. Andando oltre Schiller e frugando 'raddomanticamente' nella storia, l'ancora inesperta ma promettente attrice costruì un solido concetto della parte, puntellandolo con una sapiente cura dei dettagli, una strategica scelta degli oggetti di scena, una attenta gestualità. Ne scaturì la figurazione, mai più abbandonata, della perfetta regina-martire, nobile nell'indole, offesa nella dignità, provata dalla lunga e ingiusta prigionia, rassegnata nell'accettazione del suo destino e tuttavia non piegata dagli eventi e ancora pienamente in possesso di un'energica e aristocratica vitalità, pronta improvvisamente e inaspettatamente a riaccendersi: «il mio viso doveva portare l'impronta della donna in cui le torture e le persecuzioni non avevano potuto spegnere quella forza d'animo colla quale sopportò il martirio inflittole da Dio, nella seconda metà della sua esistenza».<sup>9</sup>

Il tempo e l'osservazione aggiunsero conferme e studiati particolari al ritratto della regina, già potentemente delineato nelle prime giovanili interpretazioni, e permisero di perfezionare la concezione del personaggio, arricchendola di ul-

7. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 119.

8. Ivi, p. 121.

9. Ibid.

teriori, significativi e simbolici dettagli visivi. A partire dal costume che, contravvenendo alla consueta prassi teatrale e al dettato di Schiller, rimase unico per tutta la rappresentazione: troppo importante per lasciare che fossero solo le indicazioni del testo a disegnarne la preziosa tessitura. La Ristori, consapevolmente, si discostò dai suggerimenti dell'autore cercando altrove stimoli per dare forza a un'intuizione che desiderava fortemente radicata in un'immagine simbolo coerente con il proprio modo di sentire la parte. Fu nel 1857 – diversi anni dopo il suo primo e indelebile incontro con Maria Stuarda – che l'attrice, visitando a Londra una mostra dedicata alla regina scozzese, trovò finalmente l'immagine su cui fissare definitivamente la sua giovanile intuizione. La scoperta le permise di consolidare e approfondire la concezione figurativa del personaggio. Un quadro la colpì in modo particolare, come rivela, con qualche reticenza e molta confusione, la stessa Ristori, commettendo però alcuni macroscopici errori, probabilmente dovuti alla stratificazione della memoria, alla distanza temporale dagli eventi raccontati, alla sovrapposizione di altre immagini che nel frattempo si erano sedimentate nel suo sguardo. Nel volume di *Ricordi* l'attrice fa esplicito riferimento a un ritratto nel quale si compiace di trovare legittimazione circa la creazione del suo abito di scena. In realtà, a guardar bene, di ritratti l'attrice dovette averne presenti almeno due che finirono, nel suo immaginario, con lo sfumare l'uno nell'altro fondendosi in un'unica, originale immagine. Il quadro che l'attrice descrive nelle sue memorie, con ogni evidenza, non è quello a cui dichiara di essersi ispirata:

Fra gli innumerevoli quadri che la rappresentavano nelle diverse foggie, [...] uno ve ne era che mi impressionò e che vedo tuttora con l'occhio della mente. Rappresentava la sua esecuzione a Fotheringay, ed è attribuito al pittore Mytens. Essa è ritta in piedi: indossa un abito di velluto nero impresso, sormontato da una specie di zimarra senza maniche, secondo l'uso dell'epoca. Una randiglia bianca le contorna il collo. In capo porta una cuffia di trina bianca [...], e la copre interamente fino a terra il velo parimenti bianco [...]. Dal collo le pende un piccolo crocifisso d'avorio e due catenelle congiungono quasi sul petto le due parti della zimarra. In una parola era il costume che io avevo già ideato, senonché alla cuffia ed al velo bianco avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse di più all'effetto della scena. In quello stupendo quadro, Maria tiene nella destra un Crocifisso, al fondo del quale sta un teschio. La Stuarda protendendo il braccio, tiene appoggiata la sacra immagine al tavolo, in cui l'artista ha rappresentata la scena tremenda dell'estremo supplizio di lei. In questa si vede Maria inginocchiata sul palco. Le avevano tolto il corpetto della veste: ed è appunto il busto che portava di sotto, di seta damascata a colori che ha potuto dar luogo alle fantastiche descrizioni da me accennate. Dal collo, che già aveva ricevuto il primo colpo di mannaia, scorre un rivo di sangue.<sup>10</sup>

10. Ivi, pp. 133-134.

La descrizione fornita non corrisponde al ritratto di Mytens il Vecchio da lei citato (fig. 1),<sup>11</sup> 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 (fig. 2). Una copia del quadro, probabilmente quella vista dalla Ristori, si trova a Buckingham Palace e fa parte della Royal Collection, la collezione privata di Elisabetta II.<sup>12</sup> Precisi dettagli avvalorano questa ipotesi. Nello studio che la Ristori dedica a Maria Stuarda sono riportate lunghe iscrizioni latine che corrispondono letteralmente a quelle ancora chiaramente leggibili nel quadro dell'anonimo pittore.<sup>13</sup> Il preciso riscontro non può dare

11. Daniel Mytens, *Mary, Queen of Scots*, 1627 ca., olio su tela, London, Royal Collection, RCIN 401182: <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/401182/mary-queen-of-scots-1542-87> (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Il ritratto, di proprietà di Carlo I, da cui fu probabilmente commissionato, potrebbe essere ispirato ai ritratti della regina in cattività di Peter Oudry, a loro volta basati su una miniatura di Nicholas Hilliard.

12. Si tratta di un olio su tela di grandi dimensioni (227x139 cm.) noto come *Blairs Memorial Portrait of Mary, Queen of Scots*. Il dipinto costituisce il pezzo più pregiato della collezione posseduta dal Blairs Museum, che raccoglie dipinti, tessuti, argenti e cimeli sacri appartenenti alla Chiesa cattolica romana scozzese con lo scopo di custodirli e preservarne l'eredità religiosa sotto la supervisione della Scottish Catholic Heritage Commission: <https://www.blairsmuseum.com/Collection/collections.htm> (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Nel catalogo il ritratto è datato 1600 ca. Cfr. [https://artuk.org/discover/artworks/mary-queen-of-scots-15421587-166446/search/venue:blairs-museum-6578/sort\\_by/name.keyword/order/asc/page/2](https://artuk.org/discover/artworks/mary-queen-of-scots-15421587-166446/search/venue:blairs-museum-6578/sort_by/name.keyword/order/asc/page/2) (ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Fu commissionato a un anonimo pittore da Elizabeth Curle, una delle dame che assistettero la regina negli ultimi anni di vita accompagnandola al patibolo e fu probabilmente realizzato una quindicina d'anni dopo la decapitazione (1587). Ne esistono numerose copie e una di queste appartiene appunto alla Royal Collection, dove è catalogata come olio su tela di anonimo di scuola inglese ed è datata 1610-1640 ca. Le dimensioni sono simili a quelle dell'originale (219,3x131,3 cm.). Probabilmente entrò a far parte della Royal Collection durante il regno di Giacomo II (cfr. <https://www.rct.uk/collection/search#/40/collection/404408/mary-queen-of-scots-1542-87>). Ultima data di consultazione: 17 maggio 2021). Sul ritratto si veda M. TASSI, *Martyrdom and Memory: Elizabeth Curle's Portrait of Mary, Queen of Scots*, in *The Emblematic Queen: Extra-Literary Representations of Early Modern Queenship*, a cura di D. BARRETT-GRAVES, New York, Palgrave-Macmillan, 2013, pp. 101-132.

13. «Tre iscrizioni latine completano il quadro. La prima nell'angolo superiore destro dice: *Reginam serenissimam regum filiam uxorem et matrem astantibus commissariis et ministris R. Eliz carnifex secure percutit atque uno et altero ictu truculenter sauciatae tertio caput ascindit*. Il carnefice con uno o due colpi di scure ferisce la serenissima Regina, figlia, consorte e madre di Re, alla presenza dei Commissari e Ministri della Regina Elisabetta, e alla ferita crudelmente con un terzo colpo recide il capo. La seconda sotto l'effigie che rappresenta l'esecuzione: *Maria Scotiae Regina Anglie et Hiberniae vere princeps et haeres legitima Jacobi Magnae Britanniae Regis mater, quam suorum haeresi vexatam, rebellione oppressam, refugit causa verbo Eliz. Reginae et cognatae inixam in Angliam ah. 1568 descendentem 19 annos captivam perfidia detinuit: milleque calumniis Senatus Anglie sententia haeresi instigante neci traditur ac 12 Calend. Mart. 1587 a servili carnifex obruncatur an. Aetat. regnis 45*. Maria Regina di Scozia, vera Principessa e legittima erede d'Inghilterra e d'Irlanda. Madre di

adito a dubbi e ci consegna 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>14</sup>

Con simile, agile e nobile fisionomia la ritrae difatti una stampa, oggi conservata presso il *fondo Ristori* del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova (fig. 3), che porta la data del 1858, prossima quindi, per cronologia, alla visita compiuta dall'attrice alla ricordata esposizione londinese.<sup>15</sup> L'immagine la ritrae ancora giovane, completamente vestita di nero, in posa minacciosa, ma dignitosa ed elegante. La leggera torsione del busto, la foggia dell'abito e la randiglia bianca lasciano trasparire evidenti somiglianze con il citato anonimo ritratto che sembra essere stato il modello anche per l'acconciatura, definita «rigorosamente storica» dall'attrice.<sup>16</sup> Se ne discostano invece il velo – assente in questa posa – e il copricapo, per i quali la Ristori scelse ancora il colore nero: «alla cuffia ed al velo bianco avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse di più all'effetto della scena».<sup>17</sup>

Ma l'arte del Grande Attore non può essere limitata all'assunzione di un'immagine statica, per quanto particolarmente efficace e pregnante. Occorre restituire a quell'immagine il necessario dinamismo scenico, dotarla di gesti, di movimento, di appropriate sonorità vocali. Una volta trovata la forma più

Giacomo Re della Gran Bretagna, la quale, vessata dall'eresia, oppressa dalla ribellione dei suoi sudditi, fidata sulla parola della Regina Elisabetta di Lei cugina, si rifugia in Inghilterra l'anno 1568, ove per 19 anni fu dalla perfida tenuta prigioniera, e con mille calunnie e con crudele sentenza del Senato Inglese provocata dall'eresia, viene messa a morte il 18 febbraio dell'anno 1587 per mano d'un vile carnefice, contando 45 anni di età e di regno. La terza ai piedi di Maria: *Sic funestum ascendit tabulatum Regina quondam Gallarum et Scotiae florentissimae, invicto sed pio animo tyrannidem exprobat et perfidiam. Fidem catholicam profitetur Romanae Ecclesiae semper fuisse et esse filiam plane patamq. testatur.* Così salì il funesto palco quella che fu Regina della Francia e della floridissima Scozia: e con animo invitto, ma pio, rimprovera la tirannia e la perfidia, confessa la fede cattolica e protesta apertamente di essere mai sempre stata, ed essere divota figlia della Romana Chiesa» (RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 134-135).

14. Mi sembra importante segnalare che le fotografie di entrambi i quadri sono conservate nel *fondo Ristori* del Civico museo biblioteca dell'attore di Genova ed erano appartenute all'attrice. Da queste ho tratto le riproduzioni qui pubblicate. Sulle raccolte fotografiche dell'importante museo si veda la scheda curata da Gian Domenico Ricaldone per questo stesso volume (pp. 279-281).

15. L'immagine è pubblicata in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 62 con la seguente didascalia: «Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*. Stampa. Album Artistique, Paris, Ler Janvier 1858».

16. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 130.

17. Ivi, p. 134.

congrua all'apparenza della sua regina, la Ristori lavorò proprio su quegli elementi che dovevano connotare il personaggio e renderlo vivo, mosso e teatralmente efficace. La sua attenzione si concentrò quindi sugli oggetti che ne completavano il costume: il crocifisso e il rosario. Li rimodellò sulla base di meditate esigenze sceniche, allontanandosi stavolta non solo dalle indicazioni di Schiller, ma anche da quella dichiarata 'fedeltà' alla storia a cui più volte fece strumentalmente riferimento. Scelse un crocifisso di legno nero – a cui, con i suoi gesti, seppe dare vita ottenendo straordinari effetti teatrali – e un rosario dorato, nonostante quello visto a Londra, per sua stessa ammissione, fosse in smalto bianco e celeste. Tali oggetti, scenicamente rivisitati dal suo fertile genio creativo, divennero i principali punti di appoggio su cui incardinare la sua recitazione, sia quando, con pose plastiche e simboliche, intese dare evidenza al dignitoso martirio che connotò gli ultimi anni di esistenza della Stuarda, sia quando scelse di evidenziare, amplificandoli, i gesti rapidi e irruenti che avevano contraddistinto la turbolenta e discussa vita della giovane regina.

Consapevole – come già abbiamo visto – che il nucleo drammaturgico dell'opera di Schiller era racchiuso nella terza scena del III atto, definita «magistrale»<sup>18</sup> dall'attrice, la Ristori si adoperò per renderla memorabile e la 'scolpì' facendo ricorso a una sequenza di gesti ben calibrati che, ancor più che esteticamente 'belli', dovevano essere plausibilmente 'veri' e recepiti come sconcertanti dagli spettatori, tali cioè da fissarsi profondamente e indelebilmente nelle loro menti. Per realizzare la scena la Ristori raddoppiò i suoi sforzi e fece appello a quel duplice registro che per biografia artistica le apparteneva raggiungendo un virtuosismo scenico che si segnala per la capacità di risolvere, armonizzandoli con compostezza, i contrastanti stili recitativi che appartenevano sia agli stati d'animo del personaggio, sia al suo bagaglio artistico di consumata attrice. Applicò così anche per questa interpretazione un procedimento che ci appare assai simile a quello raccontato dalla Duse per Lady Macbeth: fuse, e confuse, il tratto basso e il tratto alto della sua recitazione. Ne nacque una scena in cui la regale e rassegnata dignità apollinea della regina-martire, fino ad allora privilegiata dalla Ristori, riuscì a coesistere con l'improvviso scatenarsi di un vitale furore dionisiaco, latente, ma costantemente presente, nella caratterizzazione del personaggio da lei concepito.

L'inizio del III atto contiene le premesse per l'imminente trasformazione della protagonista. Ricevuto il temporaneo permesso di uscire dalla clausura, Maria Stuarda passeggia nel giardino di Fotheringay. Il contatto con l'aria aperta è inebriante. Il passo diviene frettoloso, rapido, l'atteggiamento assume a tratti la baldanza di una gaiezza infantile: «seguita dalla fida Anna, entravo

18. Ivi, p. 127.

in scena con passo frettoloso, raggiante di gioia, inebriandomi dell'aria refrigerante che respiravo in quel parco e che, accarezzandomi il viso, dava al mio corpo abbattuto nuovo vigore». <sup>19</sup> È l'inizio di un graduale cambiamento che le consentirà di sostenere l'imminente confronto con Elisabetta rin vigorita nelle forze e, soprattutto, memore della fiera e indomabile regalità vissuta ai tempi della sua libertà ormai lontana.

L'incontro con la regina d'Inghilterra, usurpatrice del suo regno e sua spietata carceriera, giunge peraltro nel momento in cui la condanna a morte di Maria Stuarda è già stata decretata e attende soltanto l'approvazione della sovrana per essere eseguita. Nei piani dei pochi ancora fedeli alla Stuarda, quell'incontro avrebbe dovuto portare alla grazia, da impetrare con umiltà e compunta sottomissione dalla prigioniera. Una linea di condotta certamente coerente con l'immagine della regina martire fino ad allora recitata dall'attrice, ma in netto contrasto con quello dell'altera sovrana di un tempo che lentamente, inesorabilmente, sembra riaffiorare nell'animo della Stuarda. Il recupero della fiera e giovanile vitalità entra in conflitto con l'umiltà e la devozione acquisita da Maria negli anni di forzata prigionia e ne compromette, fino a distruggerla, l'integrità. La nuova identità, faticosamente acquisita durante la prigionia, rischia di sgretolarsi. Qualcosa, improvvisamente e vistosamente, comincia a incepparsi nella fluidità dei movimenti della Ristori e nella sua, di solito perfetta, dizione. L'immagine della rassegnata penitente, lentamente, per gradi, si scompone, si ricompone, per poi disgregarsi nuovamente sotto gli occhi degli attoniti spettatori, ormai abituati ai suoi tratti nobili e rassegnati. Attraverso bruschi scarti di tono e repentine inversioni di senso, l'icona della regina martire, con improvvise ma continue intermittenze, scompare e ricompare nei gesti dell'attrice permanendo in scena a intervalli sempre più brevi e concedendo via via sempre più spazio all'inesorabile insorgere di una gestualità di segno opposto, improntata a sottolineare l'incontrastabile sopravanzare di un'ira smodata, a stento repressa e, di fatto, incontenibile.

Ecco che allora gli oggetti esornativi dell'abito – il rosario e il crocifisso –, fino ad allora indossati come semplici elementi decorativi, cominciano ad animarsi, a dotarsi di un'improvvisa vitalità e pregnanza semantica. Ristori-Stuarda stringe nervosamente il primo tra le mani, cerca sempre più disperatamente di ancorare la sua residua remissività al crocifisso che porta ripetutamente al petto invocando l'aiuto divino. Ma ciò non basta a placare la sua ira, selvaggia e furiosa, che, incrementata dalle arroganti parole della rivale, alla fine prorompe. La giovane sovrana, superba e combattiva, riemerge prendendo il sopravvento sull'icona della martire: «a tale basso oltraggio una fiamma mi saliva

19. Ivi, p. 123.

al viso, stavo per scagliarmi contro di lei [...] fatto uno sforzo sovrumano per contenermi, convulsivamente e rapidamente, premevo il mio rosario contro al cuore». Ormai fremente di sdegno per le parole ingiuriose pronunciate da Elisabetta, Maria Stuarda la aggredisce con veemenza: «l'ira mia a lungo compressa impetuosamente trabocca».<sup>20</sup> In un crescendo che si fa via via sempre più violento risponde replicando alle offese, incalza fisicamente la rivale fino a spingerla letteralmente fuori scena: «indicavo il parossismo del furore giunto al colmo quando con voce potente e sguardo infuocato gridavo [...] e rimanevo immobile fulminando Elisabetta collo sguardo».<sup>21</sup>

Il movimento frenetico, parzialmente descritto dalla Ristori, trova conferma e pronunciata amplificazione nelle parole di un attento spettatore che la vide recitare a Vienna intorno alla metà degli anni Cinquanta e che fissò su carta quel particolare e sconvolgente momento scenico: «come una furiosa tempesta ora sono scagliati i dardi velenosi dell'odio e della vendetta su “la figlia di Anna Bolena”. Maria la sbatte quasi fuori scena, la chiama “mima bastarda” e invoca la giustizia divina, per vedere Elisabetta prostrata nella polvere e se stessa sul trono d’Inghilterra».<sup>22</sup>

Gli spettatori assisterono dunque a una vera, violenta lotta tra le due regine, condotta dalla Ristori attraverso un'azione fisica energica e potente. L'esplosione smodata della rabbia trovò però, una volta esauritasi, abile e pronta ricomposizione. Dopo aver dato dimostrazione della forza demoniaca della sua potenza regale l'attrice si riappropriò, con invidiabile scioltezza, della nobile dignità che l'aveva fino ad allora caratterizzata e finì col cristallizzare il personaggio in un gesto raggelato concludendo anche questa scena in aristocratica bellezza. Maria Stuarda, col dito sollevato, indicò la via dell'uscita alla rivale mettendo così fine al mosso e aggressivo conflitto: «tornavo ad affrontarla [...] e rimanevo in atto minaccioso. A tale eccesso Elisabetta [...] tenta scagliarsi su di me, ma con l'imponenza della maestà oltraggiata, le accennavo imperiosamente di partire».<sup>23</sup> Con quest'ultima posa, tenuta fissa per qualche istante, la Ristori terminava il furioso duello e riacquistava la sua consueta, statuarica

20. Ivi, p. 130.

21. Ivi, pp. 130-131.

22. La testimonianza è di August Bournonville, importante personalità del teatro danese ottocentesco, che dedica alcune pagine della sua autobiografia *Mit Teaterliv. Erindringer og Tidsskildringer* (København, Thaning & Appel, 1979) alla descrizione delle recite viennesi della Ristori. Traggio la citazione da F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 18. I corsivi sono nel testo. Al libro di Perrelli rimando per un'approfondita panoramica delle impressioni che gli spettatori scandinavi ricevettero dell'arte della Ristori durante le tournées del 1879 e del 1880.

23. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 131.

compostezza. È ancora il nostro ammirato testimone a dircelo: «l'azione si bloccava diversi minuti, durante i quali Maria, sopraffatta dall'emozione, restava fremente, con le labbra esangui e gli occhi fiammeggianti, indicando col dito fuori verso la regina fuggente, come a voler dire: "Colpita!"». <sup>24</sup>

Lo confermano anche altri documenti, seppur con minor precisione di particolari. Quelli che a noi qui più interessano sono però quelli di tipo figurativo, in particolare due foto e una caricatura plausibilmente riconducibili alle diverse fasi, appena raccontate, di questa scena. La prima fotografia, che porta la firma di Disdéri, restituisce con buona fedeltà il momento in cui Stuarda-Ristori tenta di reprimere l'iniziale moto d'ira appellandosi all'aiuto divino: «dopo tanta virtù di rassegnazione alzavo lo sguardo al cielo, mi premevo contro il cuore il crocifisso [...], offrivo a Dio il sacrificio che ero pronta a fare della mia dignità». <sup>25</sup> Nell'immagine (fig. 4) l'attrice stringe con entrambe le mani il crocifisso di legno accostandolo con forza al petto mentre la testa, leggermente reclinata dalla parte opposta rispetto alle mani, disegna con queste un ovale che conferisce un leggero dinamismo alla posa statuaria. Lo sguardo, estaticamente fissato nel vuoto, ben esprime il senso di una mistica e pensa rinuncia offerta in sacrificio al Signore.

Ben diversa è invece l'attitudine fissata in un'altra fotografia che possiamo datare allo stesso periodo e che era probabilmente destinata a immortalare la chiusura della scena in cui Elisabetta e Maria Stuarda furiosamente si affrontano. L'immagine (fig. 5) mostra Ristori-Stuarda con il braccio alzato, il dito indice sollevato e puntato verso l'esterno come a scacciare qualcuno. Il braccio sinistro disteso rigidamente lungo il fianco, la mano chiusa in un pugno e la flessione del busto conferiscono un'energia compressa alla posa. Il profilo del volto, il mento leggermente rivolto verso l'alto e le labbra serrate seguono il movimento del braccio destro unendo, in un'ideale linea retta, l'indice sollevato e il naso proteso in avanti. Ne risulta accresciuta l'intensità aggressiva e autoritaria del gesto che rimane tuttavia nobile e misurato, esattamente come descritto dalla Ristori nelle sue memorie: «a tale eccesso Elisabetta [...] tenta scagliarsi su di me, ma con l'imponenza della maestà oltraggiata, le accennavo imperiosamente di partire». <sup>26</sup>

Possiamo concludere che le pose delle fotografie, ricreate intenzionalmente in studio, restituiscono con buona approssimazione sia la ritrosia della devota

24. Si veda ancora PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., p. 18.

25. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 126.

26. Ivi, p. 131. Segnalo che presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova esistono altre foto che mostrano Adelaide Ristori nella stessa posa o in pose riferibili alla scena qui analizzata. Per brevità di argomentazione ometto di descriverle non essendo tali da modificare la sostanza del nostro discorso.

martire, costretta a invocare l'aiuto divino per contenere l'ira ormai straripante (fig. 4), sia la maestà statica del bel gesto finale con cui la Stuarda allontana, minacciandola, la rivale (fig. 5). Poco o nulla lasciano invece intuire circa il forsennato dinamismo che le interva.

Al contrario di queste, la caricatura (fig. 6), non riconducibile al controllo e alla supervisione dell'attrice, consegna al nostro sguardo tutta l'intensità energetica del movimento facendosi depositaria di una memoria teatrale altrimenti per noi perduta. Attratta dalla forza dell'immagine, pur non riconducendola a questa particolare scena, Mirella Schino la descrive con parole esaurienti ed efficaci di cui qui mi approprio:

mostra una donna indemoniata, un serpente contorto, la testa protesa in avanti, la schiena inclinata all'indietro quasi ad angolo retto, gli ampi volumi delle maniche e della gonna svolazzanti come nuvole temporalesche spinte dal vento in tutte le direzioni. Il movimento è furioso, eccessivo, ampio nello spazio. La 'caricatura' sottolinea la vita sottile, una stranissima composizione delle mani, e una bellezza fatta di energia, come una lama di luce, una fiamma.<sup>27</sup>

Dopo quanto osservato ci pare lecito avanzare l'ipotesi che la stessa Ristori, sapiente nel costruire la sua immagine di attrice nobile e dignitosa, si sia adoperata per nascondere, o semplicemente non tramandare, omettendole nei ritratti fotografici dedicati alla sua interpretazione del personaggio, le tracce delle sue azioni fisiche riconducibili alla sua origine di figlia d'arte. A queste però, pur senza abusarne, invece ricorreva riconoscendo loro un'irrinunciabile efficacia teatrale e un sicuro effetto sul pubblico. Illuminante su quanto il carisma dell'attrice e la sua volontà riuscissero a dominare anche le intenzioni artistiche dei più famosi e consapevoli fotografi, piegandoli ai suoi scopi di autorappresentazione, ci appare la seguente dichiarazione di Disdéri, autore di una delle fotografie di cui mi sono servita per dare evidenza visiva alla ricostruzione della scena descritta. La sua eloquente testimonianza conclude opportunamente la mia ricostruzione:

Mais qui ne sait que l'art de l'acteur, comme celui du peintre, emploie le plus souvent des signes conventionnels, des moyens factices pour arriver à des effets vrais, et que les gestes les plus justes au théâtre paraissent maniérés dans une action réelle ou empreints d'exagération. Le dessin photographique, dans son inexorable fidélité, ne manquerait pas d'indiquer très-clairement l'origine des personnages et représenterait bien plutôt les portraits en action de ces acteurs qu'un sujet de mœurs ou une scène de sentiment. On pourrait citer mille exemples de ce fait: n'avons-nous point nous-

27. SCHINO, *Racconti del Grande Attore*, cit., p. 22.

même essayé de peindre Marie Stuart implorant le ciel? Elle est agenouillée, tenant un Christ entre ses mains émues, la lumière baigne ses yeux suppliants, le costume est exact; l'artiste qui a servi de modèle – et quelle artiste! – possède au plus haut degré la faculté de s'identifier avec le personnage qu'elle représente et d'exprimer les passions avec vérité. Eh bien! ce n'est point Marie Stuart que nous avons représentée, ce n'est point une scène historique, ce n'est pas même un tableau de genre, – c'est le portrait de Mme Ristori.<sup>28</sup>

28. DISDÉRI, *L'art de la photographie*, Paris, Chez l'auteur, 8, Boulevard Des Italiens et chez les principaux libraires de France et de l'étranger, 1862, p. 300. Ringrazio qui Cosimo Chiarelli per avermi suggerito la lettura del trattato di Disdéri in funzione dell'analisi dei ritratti fotografici di Adelaide Ristori.



Fig. 1. Daniel Mytens, Maria regina di Scozia (1627 ca.), fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 2. Anonimo, Maria regina di Scozia (1600 ca.), fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 3. *Adelaide Ristori in 'Maria Stuarda'*, stampa. *Album Artistique, Paris, 1er Janvier 1858*, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 4. *Disdéri, Adelaide Ristori in Maria Stuarda di Friedrich Schiller*, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 5. Adelaide Ristori in *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, fotografia (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 6. Caricatura di Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*, ritaglio stampa senza indicazioni (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).