

ANDREA SIMONE

ADELAIDE RISTORI SUBLIME DECLAMATRICE
DANTESCA SULLA SCENA ITALIANA
E INTERNAZIONALE DEL SECONDO OTTOCENTO*

Il passaggio dal 2021 al 2022 vede il susseguirsi di due ricorrenze storiche della cultura italiana e internazionale: il VII centenario della morte di Dante Alighieri (Ravenna, 13-14 settembre 1321) e il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori (Cividale del Friuli, 29 gennaio 1822). La staffetta celebrativa offre l'occasione di indagare la presenza della poesia dantesca nel repertorio e nell'attività della grande interprete ottocentesca che recepì e adattò al contesto peninsulare il modello del commediante dominatore artistico-materiale della scena lanciato in Inghilterra dal romantico Edmund Kean e poi diffusosi in Francia, in Germania e, infine, da noi dove assunse caratteristiche peculiari e un peso superiore a quello avuto nelle altre nazioni.¹ L'attrice, infatti, fu tra le prime a reagire con prontezza risolutiva e originalità a una serie di fenomeni 'negativi' per l'arte rappresentativa che, tuttavia, come osservato da una consolidata bibliografia, determinarono per reazione l'affermazione e lo sviluppo del fenomeno grandattorico italiano: il fallimento delle grandi compagnie stabili di età napoleonica, l'assenza di un repertorio nazionale di qualità, la

* Questo saggio è tratto dalla mia ricerca dottorale dal titolo *Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al Grande Attore*, discussa presso l'Università degli studi di Firenze, xxx ciclo, 2019, tutor: prof. Marzia Pieri.

1. Tra l'autorevole tradizione pubblicistica che ha descritto il fenomeno del Grande Attore italiano insieme al fondamentale contributo apportatovi dalla Ristori in termini di competitività e fortuna internazionali cfr. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze, 10-11 dicembre 1977 e 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 49-54 C. MELDOLESI e F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 269-281; E. BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'800*, Genova, Bozzi, 2001; A. TINTERRI, *Il "Grande Attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», 2012 (suppl. n. 18), pp. 1-27, in partic. pp. 9-13. Su vita e arte di Ristori cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; ID., *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013.

concorrenza del melodramma, l'ingerenza della censura. Ristori vi oppose, in chiave autopromozionale, scelte programmatiche radicali che contribuirono alla fortuna di quella stagione teatrale: abbandono di antiquati schemi letterari e culturalistici, riorganizzazione della compagnia basata sui ruoli, apertura al repertorio straniero, ripresa della via del nomadismo tracciata dai comici dell'Arte. Furono soprattutto i trionfi esteri di Ristori a proiettare il Grande Attore italiano su scala mondiale. La declamazione della *Divina Commedia*, con i suoi soggetti più popolari, accompagnò il decollo dell'attrice sulle scene d'oltreconfine insieme ai personaggi tragici a lei cari.

È possibile collocare il suo 'apprendistato dantesco' tra il giugno e l'agosto del 1855 quando l'attrice compì con la Compagnia Reale Sarda un *tour* europeo, alla vigilia del suo scioglimento, che inaugurò la via internazionale dell'«industria lucrosa dei capocomici»,² come osservò il critico teatrale ottocentesco Giuseppe Costetti, e rappresentò per lei una rampa di lancio per raccogliere fama e fortuna senza tempo. La prima città a celebrare il suo talento artistico fu Parigi, dove beneficiò dell'accoglienza di molti connazionali, spesso dissidenti politici, e di un'illuminata classe borghese solidale alla loro causa.³ Sui palcoscenici della capitale transalpina Adelaide fu accompagnata dal giovane e talentuoso attore livornese Ernesto Rossi (1827-1896), abile dicitore dei canti danteschi sull'esempio della *Dantata* dell'attore-patriota mazziniano Gustavo Modena (1803-1861), suo fondamentale modello formativo come anche per Tommaso Salvini (1829-1915), altro illustre discepolo modeniano.⁴ Os-

2. G. COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893, p. 202.

3. Illustri politici come Benjamin Constant e il marchese Lafayette, economisti come Jean-Baptiste Say, giornalisti progressisti come Marc-Antoine Jullien e Armand Carrel, insieme a quotidiani e periodici liberali come «Revue encyclopédique» e «Exilé», rappresentarono un punto di riferimento culturale per la comunità transazionale di rifugiati politici a Parigi. Sull'emigrazione politica italiana ottocentesca in Francia cfr. S. CARBONE, *Fonti per la storia del Risorgimento italiano negli archivi nazionali di Parigi: i rifugiati italiani in Francia (1815-1830)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1962; *Escludere per governare: l'esilio politico fra Medioevo e Risorgimento*, a cura di F. DI GIANNATALE, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 173-194.

4. Ideata da Modena negli anni Trenta, durante l'esilio politico europeo, come una sorta di pantomima animata di grande impatto emotivo, la *Dantata* fu collaudata soprattutto durante il suo soggiorno inglese nel 1839, per poi configurarsi, tra il 1840 e il 1850, come un peculiare genere drammaturgico, a sfondo politico, in cui l'attore interpretava Dante, in abito storico, dettando a un amanuense i versi del poema. La recitazione realistico-grottesca introdotta da Modena in questo originale esercizio rappresentò un banco di prova per un'intera generazione di interpreti e soprattutto per i suoi allievi diretti: Tommaso Salvini, giovanissimo, fece parte della Compagnia dei giovani fondata da Modena a Milano nel 1843; Ernesto Rossi sostituì Salvini nella compagnia milanese nel 1845 e fu diretto da Modena anche in quella di Gian Paolo Calloud tra il 1846 e il 1848. Per analisi dettagliate che ricostruiscono il fenomeno della *Dantata* di Modena cfr. A.

servando le prestazioni di Rossi, Ristori fece esperienza del recital dantesco al cospetto di un pubblico altolocato, in serate di gala durante le quali, con una scaletta articolata, all'«entusiasmo universale e unanime che ella seppe destare [...] sotto le spoglie di Francesca da Rimini, di Mirra, di Maria Stuarda e di Pia de' Tolomei»⁵ si alternavano estratti dalla *Commedia* declamati dal compagno di scena. Tra un'interpretazione e l'altra dell'attrice, Rossi, oltre a duettare al suo fianco soprattutto come un ottimo Oreste e Paolo Malatesta, riusciva a infilare spesso la recita dell'episodio del Conte Ugolino in cui, a giudicare dalle cronache, era particolarmente abile:

D'abord, avant tous et avant toutes, l'infatigable Ristori, dans sa belle creation de *Marie Stuart*, un acte d'*Oreste*, la tragédie d'Alfieri, un chant de la *Divine Comédie*, récité par M. Rossi, [...] Tout a parfaitement marché: Mme Ristori a eu son succès habituel; Rossi a joué Oreste avec un grand talent; [...] Le sublime chant du Dante a été fort bien récité par Rossi, avec beaucoup d'éclat et un bon sentiment du texte. [...] Voilà une bonne soirée: agréable aux spectateurs, fructueuse aux artistes.⁶

Questo lavoro spalla a spalla in reciproca solidarietà ed emulazione ebbe ricadute sul repertorio della grande attrice, spingendola a fissarvi i personaggi femminili che Dante aveva reso immortali con i suoi versi, uno su tutti quello di Francesca da Rimini. La tendenza a puntare sull'amante infelice del canto v dell'*Inferno*, prima attraverso il riadattamento teatrale di Silvio Pellico e poi rifacendosi direttamente alla fonte, si manifestò nelle tournées estere successive, in particolare quelle londinesi, che segnarono anche un cambiamento sostanziale nella rilettura teatrale delle terzine, sia a livello tecnico-formale sia a livello stilistico e simbolico, in sintonia con un più generale mutamento dei tempi.⁷

PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 165-200 e P. PUPPA, *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a cura di A. PETRINI, Roma, Bonanno, 2012, pp. 179-193.

5. *Adelaide Ristori*, «Il Trovatore», Torino, 11 agosto 1855, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*), *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*.

6. «Innanzitutto, prima di tutti e tutte, l'instancabile Ristori nella sua bella creazione di *Maria Stuarda*, un atto dell'*Oreste*, la tragedia di Alfieri, un canto della *Divina Commedia* recitato dal Signor Rossi, [...] Tutto si è svolto perfettamente: la Signora Ristori ha avuto il suo successo abituale; Rossi ha interpretato Oreste con grande talento; [...] Il sublime canto di Dante è stato recitato molto bene da Rossi, con brillantezza e sentimento. [...] Ecco una buona serata: piacevole per gli spettatori, fruttuosa per gli artisti» (*Madame Ristori*, Parigi, 31 agosto 1855, MBA, *Fondo Ristori*, *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*). Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

7. Sulle tournées ristoriane d'oltremania, condotte a più riprese fra il 1856 e il 1883, cfr. C. GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», 1981, 5, pp. 81-155.

Il primo dei due passaggi nella capitale britannica presi in esame avvenne tra il giugno e il luglio del 1856, a seguito del folgorante successo parigino dell'anno precedente. In una delle tante lettere indirizzate alla confidente Laretta Cipriani Parra la Ristori registra, con sorpresa e curiosità, l'abitudine della colta e facoltosa *audience* locale a frequentare intrattenimenti ricercati in spazi teatrali giudicati 'non mondani', «dove non esiste *clac*, dove il teatro, cioè la platea sembra un oratorio, o un salone di lettura [...] dove anche le signore che vanno in quella specie d'anfiteatro, che da noi si chiamerebbe loggione, vanno inghirlandate (come vittime), e gli uomini in cravatta bianca!». ⁸ In uno spazio del genere, il Lyceum Theatre, aveva debuttato, ottenendo 'straordinariamente' l'applauso prolungato del pubblico, con la messa in scena della *Me-dea* di Ernest Legouv e.

Cos , dopo l'agonismo parigino accanto a Rossi, l'attrice cominci  a sperimentare in proprio gli effetti che le tematiche dantesche potevano sortire presso un uditorio colto, affezionato alla lingua e alla letteratura italiana e educato alla declamazione pubblica in formati e contesti eterogenei. Approfittando dell'italofilia anglosassone, coltivata e rinnovata negli anni precedenti dall'attivismo culturale dell'emigrazione politica italiana, Ristori rinfolt  il proprio repertorio nel segno del protagonismo femminile. Recensioni e programmi di sala attestano che la *Francesca da Rimini* di Pellico era quasi sempre in scaletta, insieme ad altri drammi nostrani come l'alfieriana *Rosmunda*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti, *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo e *Piccarda Donati* di Leopoldo Marengo. ⁹ I soggetti femminili ispirati dalla *Divina Commedia* le erano particolarmente congeniali per l'altezza morale e la ferezza intrepida dei loro comportamenti di fronte alle estreme circostanze. Queste caratteristiche ben si confacevano all'impegno civico e al rigore morale che circondava il lento processo di avvicinamento all'indipendenza italiana. La drammaturgia si intrecciava alla cronaca politica in particolare nella rivisitazione dantesca di Pellico, che, oltre alla tragicit  del plot amoroso, per la vicenda umana del suo autore, icona della lotta risorgimentale, non poteva non attirare l'attenzione della critica d'oltremarica.

8. Lettera di Adelaide Ristori a Laretta Parra, Londra, 6 giugno 1856, pubblicata in *In esilio e sulla scena. Lettere di Laretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 64-65.

9. Le recensioni dei quotidiani londinesi sottolineano l'interpretazione particolarmente espressiva della Francesca di Pellico (cfr. *Gossip, Literary and Artistic From a London Correspondent*, «The Bolton Chronicle», 7 giugno 1856; *Lyceum Theatre*, «The London Evening Standard», 15 luglio 1856; *Lyceum Theatre*, «The Times», 15 luglio 1856; *Drama – Lyceum – Madame Ristori's benefit*, «The London Daily News», 16 luglio 1856).

Le *performances* di Ristori, celebrata come «the great illustrator of the Italian drama»,¹⁰ furono infatti accostate dai recensori più solidali alla causa italiana ai contemporanei *public readings* divulgativi di Carlo Arrivabene, professore di italiano presso l'University College di Londra e figura di spicco fra i proscritti mazziniani, di solito incentrati sugli episodi danteschi di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino o sulle tragedie alfieriane, all'insegna dell'eloquenza e della testimonianza patriottica. La qualità tecnica e contenutistica dei loro interventi fu letta come un contributo artistico anti-reazionario al movimento indipendentista nel nome dell'Alighieri.¹¹ In questa tappa londinese Ristori ebbe modo di sondare la ricettività di un pubblico sedotto dalla grazia del suo stile recitativo e dall'eloquenza della sua dizione e di registrare la speciale attenzione della critica alla cultura e alle vicende politiche italiane che molti *refugees* colti e impegnati, come Carlo Arrivabene, continuavano a tenere vive.

A ben vedere, il genuino interesse dantesco di Ristori maturò all'insegna di un sincero patriottismo guidato più dalle sue strategie autopromozionali che da un preciso indirizzo politico-culturale. Nelle uscite internazionali la Grande Attrice badò soprattutto ad accrescere il proprio mito presso platee autorevoli e teste coronate, facendosi solo 'collateralmente' promotrice di 'italianità', grazie anche a un'accurata scelta repertoriale. Le eccezionali doti manageriali dell'interprete furono notate da Camillo Benso Conte di Cavour che, in un momento di interruzione dei rapporti diplomatici fra Impero Russo e Regno di Sardegna, a fine novembre 1860, alla vigilia di una tournée teatrale in Russia, le affidò il delicato incarico di 'convertire' il ministro degli esteri russo, vecchia conoscenza di Adelaide, al sostegno del nascente Stato nazionale italiano. La richiesta pareva essere il frutto di una geniale intuizione cavouriana e non di un consapevole indirizzo di politica estera basata sul potere di fascinazione di Ristori. La singolare 'missione', di cui non si trova traccia nella corrispondenza ristoriana di quel tour (colma invece di riferimenti ai clamorosi successi riportati a San Pietroburgo dove non mancò una declamazione dantesca in ambiente aristocratico), non ottenne probabilmente nessun risultato: servì però da pretesto al primo ministro italiano per esortare l'attrice, in una celebre missiva del 20 aprile 1861, a proseguire sulle scene parigine il suo 'apostolato patriottico'. La morte improvvisa dello statista piemontese nel giugno dello

10. *Fashion and table talk. Her Majesty & c.*, «The Globe», 20 giugno 1856, p. 2.

11. Cfr. *Signor Arrivabene's Lectures*, «The London Daily News», 20 giugno 1856, p. 3. I cicli di letture di Arrivabene ebbero ampio risalto nelle cronache del tempo soprattutto per la capacità del declamatore di trattare i brani della *Commedia* con espressività e sentimento (cfr. *Italian Literature*, «The Times», London, 18 giugno 1856, p. 8).

stesso anno impedì forse alla Ristori di mettere la sua autorità artistica e il culto della sua celebrità al regolare servizio della diplomazia culturale italiana.¹²

Dopo l'unificazione monarchica del Paese il nuovo corso politico indusse a mutare 'opportuniticamente' di segno l'uso scenico dei versi danteschi rispetto al modello mazziniano diffuso da Gustavo Modena. La recita della *Commedia* si tradusse in una prassi esecutiva estetizzante in cui la bravura dell'interprete prevalse sul contenuto, attraverso un approccio sempre più rigido e codificato. Il forte intreccio artistico-biografico dell'attore-patriota che nella prima metà del secolo aveva visto nel Dante di Modena il campione di un teatro educativo e militante, dopo l'unità venne meno. La carica eversiva e i connotati della *Dantata* si stemperarono in favore di un *format* di intrattenimento concepito per esaltare i cavalli di battaglia grandattorici. L'indirizzo capitalistico-industriale del sistema teatrale orientò compagnie e attori a ricercare prioritariamente consensi personali, prima e più che politico-ideologici, soprattutto nelle tournées oltreconfine.

Con tali premesse si svolse il secondo soggiorno oltremanica di Ristori preso in esame. Nell'estate del 1863 l'attrice raccolse uno straordinario successo grazie a una serie di intrattenimenti diurni, spesso incentrati sul canto v dell'*Inferno*, in cui esibì le sue capacità declamatorie e collaudò un'originale commistione di lettura e recitazione, che gradualmente si fissò in una scaletta modulabile di *exploits* d'artista. Lo spoglio dei quotidiani dell'epoca, conservati presso la British Library di Londra, ci rende noto il programma di un ciclo di tre di questi *italian readings* proposti tra il giugno e il luglio 1863, nelle giornate lasciate libere dagli impegni contrattuali con l'Her Majesty's Theatre dove, come ricordano le cronache, era stata ingaggiata per esibire il suo vasto campionario di eroine tragiche.¹³ Le *morning declamations* si tennero, con un

12. La famosa lettera cavouriana dell'aprile del 1861 è oggetto del contributo di Matteo Paoletti, «*Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici*». *Ristori sulla scena del soft power in Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, Convegno di studi (Genova, 2-4 novembre 2022 e Milano, 10 novembre 2022). Lo studioso colloca il documento all'interno della complessa e problematica cornice del progetto unitario cavouriano che coinvolse solo occasionalmente l'attrice friulana senza ulteriori sviluppi. La missiva è pubblicata in *Lettere edite ed inedite di Camillo Cavour raccolte ed illustrate da Luigi Chiala*, Torino, Roux e Favale, vol. IV, 1884, pp. 219-220. La notizia di una declamazione dantesca di Ristori in una sala nobiliare di San Pietroburgo è riportata nella lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 33 (la fonte è tratta dal saggio di Matteo Paoletti). Sul patriottismo di Ristori cfr. G. DEABATE, *Il carteggio artistico e patriottico di Adelaide Ristori*, «Nuova antologia», s. V, CLIX, 1912, pp. 443-444; G. DEABATE, *Il teatro e la guerra. Il patriottismo di una grande attrice*, «La lettura», XIV, 1914, 12, pp. 1106-112; G. CAUDA, *Le benemerienze della Ristori verso la patria e l'arte*, «La lettura», XVI, 1916, 5, pp. 472-473.

13. Cfr. *Her Majesty's Theatre*, «The Morning Post», London, 16 giugno 1863, p. 5.

calendario serrato, nella Dudley Gallery dell'Egyptian Hall di Picadilly, un rinomato salone artistico-culturale frequentato dalla *upper-class* e dalla *nobility* londinesi. Ristori abbinò *readings* integrali delle sue tragedie preferite a declamazioni di brani estratti dai maggiori poemi della letteratura italiana: alla *Giuditta* di Paolo Giacometti, seguiva il canto v dell'*Inferno*; alla *Fedra* di Jean Racine, il canto II della *Gerusalemme liberata*; alla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, selezioni da *Orlando furioso*.¹⁴

L'abbinamento del personaggio di Giuditta all'episodio dantesco di Francesca da Rimini fu una scelta drammaturgica mirata. I recensori locali più attenti notarono l'affinità tra i due soggetti 'eroici', accomunati da «tragic dignity and conflicting emotions»,¹⁵ sublimati dall'interpretazione ristoriana. I binomi Giuditta-Ristori e Francesca-Ristori piacquero al pubblico d'oltremarica perché consentivano all'attrice di sfoggiare una mimica intensamente espressiva che rese efficacemente il forte patetismo dei testi prescelti. L'artista, insomma, si cucì addosso i caratteri affini di due eroine tragiche che esaltavano lo stile e la tecnica dei suoi assoli. L'accortezza maniacale di Ristori nel valorizzare al massimo la propria parte, anche a costo di appesantire il *reading* con tempi prolungati e una presenza ininterrotta sulla scena, fu efficacemente dissimulata dalle sue capacità interpretative, presso un'*audience* scelta e attenta, accorsa per vedere «Ristori – and Ristori only». ¹⁶ I versi di Giacometti, così come quelli danteschi, le permisero di cimentarsi in una prova espressiva giocata sul conflitto interiore e sul registro passionale attraverso gesti, pause e sguardi che precedevano la battuta e ne chiarivano il senso, aggirando facilmente le barriere linguistiche. La maestria nella giustapposizione dei testi e l'efficacia della declamazione assicurarono il successo dell'esperimento drammaturgico che si rinnovò pochi giorni dopo all'Her Majesty's Theatre nel forma del *grand combined entertainment*, stavolta alternando la recitazione delle scene madri (l'atto v della *Maria Stuarda* schilleriana, il IV del *Macbeth* shakespeariano e il v dell'*Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Giacometti), alle arie operistiche eseguite da cantanti lirici, in maggior

14. Avvisi delle recite diurne di Ristori si susseguirono regolarmente sulle colonne dei più importanti quotidiani londinesi, cfr. *Madame Ristori – Morning Declamations*, «The Sunday Times», 21 giugno 1863, p. 4; *Fashionable Arrangements*, «The Morning Post», 22 giugno 1863, p. 5.

15. *Madame Ristori's Readings*, «The London Daily News», 25 giugno 1863, p. 3. Come noto, la *pièce* di Giacometti, tragedia biblica in versi del 1857, fu composta proprio per Ristori con cui il drammaturgo piemontese strinse una lunga collaborazione. La vicenda della protagonista, in bilico tra amor di patria e sacrificio di sé, conquistò il pubblico borghese dell'epoca favorendo la lettura politica dell'opera. Ristori diede un contributo fondamentale alla stesura del testo che fu una delle sue creazioni più autonome e originali e rivelò le sue eccelse doti di *metteuse en scene*. Per approfondire cfr. A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e la spada di Giuditta*, «The Italianist», XXXIX, 2019, 3, pp. 315-331.

16. *Madame Ristori's Readings*, «The London Daily News», 25 giugno 1863, p. 3.

parte italiani.¹⁷ In questo secondo passaggio sulla scena britannica Ristori sperimentò un *reading* poetico-drammatico *fashionable* e culturalmente referenziato, caratterizzato da un uso modulare dei brani selezionati, attraverso una tecnica combinatoria che le permetteva, a seconda delle occasioni, gli accostamenti più opportuni, garantendo la riuscita del suo *one woman show*. Il *format* fu progressivamente perfezionato nel corso degli anni fino a canonizzarsi in una versione originale delle antologizzazioni dantesche di Modena, in grado di competere con quelle di Rossi e Salvini, suoi eterni rivali sulla scena.

Al rientro in Italia da un ennesimo trionfo parigino, nel maggio del 1865, l'attrice aveva ormai messo a punto uno stile espressivo personale, fatto di pose sofisticate e scultoree e di raffinate sfumature, distante, per linguaggio tecnico e intenti autocelebrativi, dal modello 'grottesco', antiromantico e politicamente schierato della *Dantata* modeniana. Il suo *recital* letterario raggiunse la massima visibilità nella Firenze neo-capitale del Regno bardata a festa per il VI centenario della nascita dell'Alighieri. Il prestigioso evento, inaugurato dallo scoprimento in piazza Santa Croce della statua di Dante realizzata dallo scultore Enrico Pazzi, riunì Ristori, Rossi e Salvini per celebrare il sommo poeta al cospetto del re Vittorio Emanuele II. Il loro contributo alla sublimazione del mito patrio e al culto nazionalistico, in senso monarchico, si manifestò in due appuntamenti carichi di teatralità, entrambi alla presenza del sovrano. Il primo fu la rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Pellico al teatro Niccolini. La *pièce*, inscenata il 13 maggio, registrò il record di incassi, richiamando un pubblico numeroso e variegato, e fu replicata due giorni dopo, soprattutto per merito della brillante prestazione di Salvini che rese al meglio la parte di Gianciotto Malatesta, marito innamorato profondamente offeso dal tradimento dei due adulteri Paolo (Rossi) e Francesca (Ristori).¹⁸

Il secondo momento fu una gara di bravura fra i tre grandi interpreti andata in scena pochi giorni dopo, il 16 maggio, sul palcoscenico del teatro Pagliano, oggi Verdi, dove resero omaggio alla *Divina Commedia* con declamazioni di estratti accompagnati da *tableaux vivants* che, a mo' di commento figurativo, illustravano alcuni luoghi celebri del poema «parlando al senso e all'intelligenza degli uditori».¹⁹ Ristori scelse gli episodi di Paolo e Francesca, Pia de'

17. Cfr. *Her Majesty's Theatre-Grand combined entertainment*, «The Morning Post», 18 luglio 1863, p. 4.

18. Per una descrizione dettagliata della *performance* cfr. P. MORONI, *Appendice – Francesca da Rimini, rappresentata dalla Ristori, Salvini e Rossi al teatro Niccolini le sere del 13 e 15 Maggio*, «La Nazione», 17 maggio 1865 e T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, p. 226.

19. A.F., *Teatro Pagliano-Accademia di quadri viventi e declamazione dantesca*, «La Nazione», 21 maggio 1865, MBA, *Fondo Ristori, Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864-31 dic 1865*.

Tolomei, Piccarda Donati. Salvini preferì il primo canto infernale, con la celebre profezia di Virgilio, e i versi del Conte Ugolino. Rossi optò per il xxv canto dell'*Inferno* e per gli episodi di Farinata degli Uberti e Sordello. Alla triade si aggiunsero le interpretazioni finali dell'attore Gaetano Gattinelli che recitò le imprecazioni di Cacciaguida verso i suoi concittadini (canto XV del *Paradiso*) e l'invettiva di San Pietro contro la corruzione della Chiesa (canto XXVII del *Paradiso*). La suggestiva accademia letteraria fu apprezzata dalla critica per la scelta di raffigurare sapientemente con i «quadri viventi, illuminati da luce elettrica, or alcuni fatti storici descritti nel Poema, or talune fra le scene dell'istessa visione».²⁰

La commistione fra le arti fu particolarmente efficace sia nella raffigurazione del bacio tra Paolo e Francesca, che fece da sfondo alla recitazione delle terzine corrispondenti da parte di Ristori «con accento delicato e commosso», sia nella rappresentazione «del monastero violato dagli sgherri di Corso Donati per togliere di capo alla sorella l'ombra delle sacre bende»,²¹ che supportò l'attrice nel dire le terzine sulla tragica vicenda di Piccarda Donati. Tuttavia, anche stavolta, fu Salvini a rubare la scena, esplicitando la chiave politico-simbolica dell'intero spettacolo. L'attore, fra gli altri brani, aveva scelto il primo canto dell'*Inferno* e al momento di recitare la profezia virgiliana si rivolse con un gesto esplicito al palco reale paragonando la salvifica figura del Veltro a quella del neo-sovrano. Il *coup de théâtre* provocò un'inevitabile ovazione da parte del pubblico. I tre Grandi Attori, memori del maestro Modena ma fedeli ai tempi nuovi e al proprio monumentale prestigio artistico, Ristori più di tutti, si produssero in eccellenti letture drammatizzate della *Commedia* stemperando la causticità della fonte per lasciare posto alla figura moderata e rassicurante di un Dante istituzionale, governativo e filomonarchico, infine vittorioso.

La frequentazione del poema, in particolare dell'episodio di Francesca da Rimini, ormai divenuto un suo 'pezzo forte', proseguì anche nelle successive esibizioni di Ristori, sia in Italia sia all'estero, spesso per sublimare serate d'onore oppure importanti ricorrenze celebrative, e segnò costantemente il prosieguo della sua carriera artistica. Un esempio è la *représentation extraordinaire* tenuta il 27 giugno 1865 al Théâtre du Vaudeville di Parigi. Il manifesto di annuncio della serata documenta che, abbandonata definitivamente la mediazione del testo di Pellico, Ristori avrebbe declamato il celebre brano del canto v dell'*Inferno* interpolandolo, secondo uno schema collaudato, tra due atti di

20. Ibid. I soggetti illustrati nei quadri viventi, come ricorda la cronaca, riproducevano famose trasposizioni dantesche su tela, come nel caso di Gustave Doré e Vito D'Ancona per la raffigurazione del *Saluto di Dante a Beatrice*, oppure ne prendevano spunto per creazioni originali adatte all'occasione.

21. Ibid.

pièces teatrali, il terzo del dramma *Béatrix* di Ernest Legouvé e il quarto della tragedia *Phèdre* di Jean Racine, e concludendo la beneficiata con una delle sue interpretazioni preferite, Lady Macbeth nella scena madre del sonnambulismo dell'atto quinto del dramma shakespeariano. Un ricco programma musicale e coreografico, concepito come intermezzo fra un brano e l'altro, impreziosì l'appuntamento. Le cronache francesi celebrarono la fortuna dell'*entertainment* ristoriano, apprezzando sia l'eclettismo stilistico dell'attrice, cupa e feroce nella parte di Fedra e realistica e terrificante in quella di Lady Macbeth, sia la sobrietà dei gesti e la chiarezza della sua dizione, combinate a scatti improvvisi che riproducevano i contrasti emotivi tipici del personaggio dantesco:

Mme Ristori a déclamé une page de l'*Enfer* du Dante: l'épisode de Francesca da Rimini. Son interpretation a été sublime, voila le mot. Comme la Ristori a bien compris son poète! Quelle sobriété des gestes, quelle pureté de diction, quel ménagement de demi-teintes, quel éclat, quelle puissance dans les contrastes! L'illustre tragédienne a dit ce chant – que en lui même est un tableau divin – en proie à une émotion vraie.²²

Con maestria e disinvoltura Ristori 'manipolò' i testi a suo piacimento, adattandoli al proprio stile recitativo, per sfoggiare le proprie creazioni d'artista più riuscite. Al contempo, perfezionò uno spettacolo a tutto tondo, duttile ed eterogeneo, mescolato di alta poesia e letteratura drammatica, intermezzi musicali e coreografie, in cui la declamazione dell'episodio infernale assunse centralità e autonomia di brano 'drammatico' equiparabile agli altri 'pezzi forte' del suo repertorio. Il connubio Ristori-Dante si ripropose in varie occasioni anche in età avanzata, dopo il ritiro ufficiale dalle scene avvenuto nel 1885, sintomo di un confronto intenso e continuativo con la *Divina Commedia* che proseguiva in privato, lontano dalle luci della ribalta.

L'interprete tenne, ad esempio, una recita dantesca al teatro Costanzi di Roma nel 1896 quando, per onorare la scomparsa del collega Ernesto Rossi avvenuta in quell'anno, «disse il Canto quinto dell'*Inferno*, e non mai l'endecasillabo dantesco ci aveva svelato a traverso la bronzea risonanza dei suoi cerchi e delle sue rime il segreto di un'anima così salda e di un affanno così fatale»,²³ come si ricorda in un articolo commemorativo della morte della friulana. Or-

22. «La Signora Ristori ha declamato una pagina dell'*Inferno* di Dante: l'episodio di Francesca da Rimini. La sua interpretazione è stata sublime, ecco la parola. Come Ristori ha ben compreso il suo poeta! Che sobrietà di gesti, che purezza nella dizione, che gioco di chiaro scuri, che scatto, che potenza di contrasti! L'illustre tragica ha detto questo canto – che è di per sé un quadro divino – in preda ad un'emozione vera» (*Madame Ristori*, «La Presse Théâtrale et Musicale», 29 giugno 1865, MBA, Fondo Ristori, Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864-31 dic 1865).

23. G.M. SCALINGER, *Ricordando la Ristori*, «La maschera», II, 1906, XIV, p. 3.

mai settantaseienne, nel 1898, con entusiasmo giovanile, riportò in scena lo stesso passo dantesco per la partecipazione straordinaria alle recite organizzate dalla Commissione d'arte drammatica dell'Esposizione nazionale torinese in ricorrenza del cinquantesimo anniversario dello Statuto Albertino, a cui era stata invitata in rappresentanza delle «più gloriose energie passate dell'arte rappresentativa».²⁴ La sera del 15 giugno al teatro Carignano, dove in giovane età aveva raccolto i suoi primi applausi, tornò a interpretare magistralmente e con una certa emozione, il personaggio dantesco prediletto. Domenico Lanza, tra i promotori dell'evento, descrisse così le sensazioni suscitate negli spettatori da quella *performance*, una delle ultime dell'attrice:

Disse tutta la prima parte del canto come soggiogata da una trepidazione; quando arrivò alla divina Scena dell'amoroso colloquio di Paolo e di Francesca, Ella parve ad un tratto animata da un'altra vita, [...]: gli occhi risplendenti, il volto irradiato, la voce forte, squillante, gittarono sul pubblico, come una effusione di mirabile efficacia, la sublime poesia di quei versi. "Quando leggemmo il desiato riso/esser baciato da cotanto amante/questi, che mai da me non fia diviso/La bocca mi baciò tutta tremante." In quell'istante i vecchi ricordarono e i giovani immaginarono la grandezza artistica di quella donna cui gli anni non avevano rapito il fuoco animatore delle passioni e dei sentimenti; [...] la fede per quell'arte [...] ritrovava in lei l'interprete più vigorosa e multiforme.²⁵

Nonostante l'età avanzata e la consueta difficoltà di instaurare un fecondo rapporto tra attore e spettatore quando si tratta una materia così ardua e rara come quella dantesca, Ristori riscoprì sorprendentemente le sue qualità migliori di figlia d'Arte, oltre che di raffinata dicitrice. Forse proprio questa rarità di approccio, dovuta non tanto alla «difficoltà dell'esprimere le grandi cose, con degna voce e con degno gesto, quanto al «consenso d'intelligenza che deve stabilirsi tra chi dice e chi ascolta»,²⁶ fu uno dei motivi per cui questo pezzo segnò così in profondità la sua carriera teatrale. I versi di Dante la legittimarono a recuperare il vigore e lo slancio di movimenti scomposti, irrivali e improvvisi, propri di una recitazione 'di mestiere', fisica e dirompente, relegata in secondo piano o ingentilita dall'immagine costruita negli anni di attrice aristocratica 'perfetta' nella postura e nella dizione come nella vita (so-

24. D. LANZA, *15 giugno 1898 – Per l'80° compleanno di Adelaide Ristori*, «Rivista teatrale italiana», II, 1902, 8, p. 72.

25. Ivi, pp. 73-74. Ulteriori notizie su questa recita dantesca di Ristori si trovano nel catalogo della mostra espositiva torinese 1898 *L'esposizione nazionale*, Roux e Frassati, Torino 1898, pp. 190-191 e in G. DEABATE, *Il bicentenario di un celebre teatro torinese*, «Nuova Antologia», s. v, CLXII, 1912, p. 303.

26. G. RUBERTI, *Arti e scienze. Adelaide Ristori*, «La stampa», 16 giugno 1898.

prattutto dopo il matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo). Si potrebbe concludere che la Grande Attrice riuscì forse a trovare, infine, un equilibrio sapiente e armonico tra un registro stilistico apollineo, composto e sofisticato, e uno dionisiaco, energico e realistico, proprio grazie alla recitazione del canto v dell'*Inferno* «nel quale il dolore e la colpa e la disperazione e l'amore clamano tra l'infernale bufera» e dove, rispetto ad altri luoghi della *Commedia*, «la rappresentazione degli affetti è più ampia».²⁷

27. Ibid. Per approfondire le caratteristiche degli stili recitativi di Ristori e i processi alla base della caratterizzazione dei suoi personaggi monumentali cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: Maria Stuarda di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44.