

LAURA MARIANI

SULL'UTILITÀ DELLA STORIA DELLE DONNE  
PER RILEGGERE IL PROTAGONISMO  
DI ADELAIDE RISTORI

Perché contestualizzare Adelaide Ristori nella Storia delle donne, non solo nella Storia del teatro? Cosa possiamo ricavarne in più su questa figura già indagata sulla quale si sta aprendo una nuova fase di studi, grazie anche al suo straordinario archivio? A partire da una premessa relativa ai rapporti (mancati) fra i due ambiti disciplinari, il saggio si prefigge di mettere in luce il doppio protagonismo di una personalità 'esorbitante': guardando da un altro punto di vista cose già note o ponendo l'attenzione su dati considerati poco rilevanti o creando collegamenti imprevisti, con l'auspicio che questi spostamenti non si limitino ad aggiungere elementi ma arricchiscano e complichino il panorama.

*1. Allargare il campo, moltiplicare i punti di vista*

La Storia del teatro risulta deformata e non solo mutila se non si considera l'attore, lo stesso avviene se la Storia dell'attore usa il maschile come neutro universale. È assodato il ruolo protagonista di Adelaide Ristori o Eleonora Duse, ma nemmeno presenze forti come queste hanno messo in rilievo la questione del genere, come se l'identità sessuale fosse un dato secondario, che non richiede interrogazioni sulle differenze dei vissuti e dei corpi, sul peso dei ruoli sociali e sulle ricadute nei linguaggi. La traduzione di queste istanze ineludibili sul piano linguistico è poi operazione complessa, che chiede tempo e accortezza: riguarda il pensiero, la scrittura e in ultima analisi la visione del mondo, ma averne consapevolezza è fondamentale.

La storia del teatro dell'Ottocento non può prescindere dal protagonismo dell'attrice: da un lato è un protagonismo diffuso, favorito dall'importanza crescente dei personaggi femminili e dalle modificazioni della composizione del pubblico, dall'altro, è un protagonismo d'eccezione, legato a figure guida non solo nel loro contesto, non solo per eccellenza artistica. La storia delle attrici non si può restringere alle grandi ma è bene partire da loro: anche se il

teatro crea condizioni ‘uniformanti’ le contraddizioni vissute dalla Prima attrice risultano illuminanti per indagare i rapporti fra teatro e società, fra sfera pubblica e sfera privata, oltre che per studiare la recitazione. Puntare su di loro aiuta a compiere un passaggio fondamentale: dare consistenza istituzionale alla storia dell’attore/attrice, impostare questa storia autonomamente rispetto a Letteratura, Storia dell’arte, Sociologia, Antropologia. Una via che non esclude l’uomo attore, mira anzi a ricostruzioni più rispondenti alla complessità teatrale, che valorizzino specificità e differenze.

Quanto alla Storia delle donne, non ha tenuto in considerazione le attrici in quanto soggetti da indagare, non lo fanno nemmeno i volumi curati da Georges Duby e Michelle Perrot per Laterza, che costituiscono un approdo importante per una disciplina nata alla fine degli anni Settanta.<sup>1</sup> Il volume Laterza sulla vita privata nell’Ottocento è diviso in quattro parti così intitolate: *Si alza il sipario, Attori, Scene e luoghi, Dietro le quinte*, ma le attrici non ci sono.<sup>2</sup> Non le considera nemmeno Franca Pieroni Bortolotti, la prima autorevole studiosa del femminismo e fa lo stesso la Storia in generale, anche se «pochi luoghi come il teatro possono offrire la possibilità di avvicinare contemporaneamente un frammento di società, ciò che chiamiamo pubblico, [...] [e] un insieme di rappresentazioni sociali, politiche, nazionali o di genere in costruzione sulla scena»: lo spazio sia pur virtuale che sta fra interpreti e audience è «ben più diretto e immediato di quello compreso ad esempio tra il romanzo e i suoi lettori».<sup>3</sup> Il compito tutt’altro che facile di investigare il rapporto elusivo tra produzione e ricezione delle rappresentazioni collettive si complica ulteriormente se non si parte dal testo e dal pubblico ma da chi agisce sulla scena: la scarsa considerazione del teatro si esprime infatti più radicalmente nell’omissione delle fonti attoriche, anche a causa della loro labilità: sono invece preziose per capire le dinamiche culturali, sociali ed economiche di un’epoca, come dimostra il caso di Adelaide Ristori.

D’altro canto, la Storia delle donne, che ha approfondito temi quali la relazione fra sfera pubblica e sfera privata, la conquista della cittadinanza, il potere e il patronage/matronage, la famiglia, la maternità, il lavoro, il corpo ecc. offre strumenti e spunti essenziali. Le attrici lavorano, guadagnano in base alla loro bravura (anche più degli uomini), possono guidare la compagnia, sono figure pubbliche, godono di libertà pure sessuali, ma le loro vite sono difficili (per la maternità e i cicli del corpo – non raccontati perché ritenuti dati di fatto, naturali e privati – e per i doveri familiari), più numerose le loro battaglie: come

1. La *Storia delle donne in Occidente*, in cinque volumi, è uscita fra il 1990 e il 1992; il volume *L’Ottocento* è stato curato da G. FRAISSE e M. PERROT.

2. Cfr. *La vita privata. L’Ottocento*, a cura di P. ARIÈS e G. DUBY, Roma-Bari, Laterza, 1986.

3. *Scene di fine Ottocento. L’Italia fin de siècle a teatro*, a cura di C. SORBA, Roma, Carocci, 2004, p. 10.

donne, per opporre alla cattiva fama un'immagine di sé socialmente accettabile; come attrici, perché al protagonismo scenico non corrisponde un'offerta varia di personaggi e la scrittura rimane per secoli prerogativa maschile; come persone attraversate dal conflitto fra i doveri e i limiti imposti e/o assunti in quanto figlie, mogli o nubili, madri o non madri, e l'esercizio di una professione che occupa il tempo, mette in gioco il corpo e comporta l'esibizione. Dunque, per le attrici può valere la definizione di «biografia teorica» proposta da Hannah Arendt: valida per casi particolari che configurano «una forma della vita». <sup>4</sup> E non è una forma della vita quella dell'attrice?

Il rapporto con l'oggetto di studio non è mai neutro. Il mio è segnato da un femminismo maturato nell'ambito della Storia orale e della Storia delle donne, alimentato dalla passione per le storie di vita, per le relazioni che creano, ben esplicitate da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. <sup>5</sup> Può trattarsi quasi di ossessioni, come è stata quella di Teresa Viziano per Adelaide Ristori, di Mirella Schino per Eleonora Duse, o la mia per Giacinta Pezzana. <sup>6</sup>

## 2. Donna-teatro e donne mondiali

'Uomo-teatro' è diventata una formula usuale per definire Artaud e Barrault, Eduardo De Filippo e Carmelo Bene, <sup>7</sup> a indicare vite talmente possedute dal teatro che l'artista in sé è teatro, «capolavoro» dice Bene, «fuor dell'opera». <sup>8</sup> Questo concetto, che conosco declinato al maschile per il Novecento, è applicabile a un'attrice dell'Ottocento? E come? Ci è utile?

Che la vita di Adelaide Ristori sia dominata dal teatro è indubbio. Come Prima attrice è il perno di ogni spettacolo e si occupa di tutto: compagnia, repertorio, scelta degli/delle interpreti, processo drammaturgico, messa in scena – dalla scenografia ai costumi –, musiche. E, anche se l'organizzazione e

4. H. ARENDT, *Rahel Varnhagen. Storia di un'ebrea* (1959), Milano, il Saggiatore, 1988.

5. Il libro è stato pubblicato da Feltrinelli nel 2001.

6. I volumi *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento* di Viziano (San Miniato [Pi], La conchiglia di Santiago, 2013), *Il teatro di Eleonora Duse* di Schino (Roma, Bulzoni, 1992) e *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* della sottoscritta (Firenze, Le Lettere, 2005) non costituiscono esiti isolati, accompagnati come sono da numerosi saggi che si susseguono negli anni delle stesse autrici su quelle attrici.

7. Lo stesso Barrault scrive di questo 'homme-théâtre' capace di essere lui solo e totalmente spettacolo, anche nella vita e in relazione alle altre arti (*Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 267). Sul suo 'teatro totale' vedi F.R. RIETTI, *Jean-Louis Barrault: artigiano teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.

8. C. BENE, *Autografia di un ritratto*, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. xxxvii.

l'amministrazione sono in altre mani lei se ne interessa attivamente, mentre della promozione è il fulcro: guida «ogni cosa colla risolutezza ed autorità di un generale d'armata».<sup>9</sup> Forse è lo stesso anche per Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, che però non hanno obblighi familiari e di cura comparabili. D'altro canto, la questione non riguarda tanto l'accumulo di competenze e responsabilità quanto il modo di vivere l'arte e di essere considerati.

È significativo il fatto che non riducano la centralità del teatro per Ristori né il matrimonio d'amore con un nobile né l'imperativo di essere accettata nella società come una donna 'normale'. Di fatto esercita un doppio ruolo di comando, nella compagnia e in famiglia, poiché l'organizzazione familiare e il tenore economico dipendono da lei, al suo fianco un membro della nobiltà parassitaria romana si trasforma in un manager capace chiamato talora Monsieur Ristori. L'attrice coniuga l'esercizio anomalo del potere con l'attività di cura riservata alle donne: una cura delle persone, dei processi, dei dettagli, che può diventare bisogno di controllo totale. La sfera privata sembra fagocitata dalla dimensione pubblica, come se la vita fosse una sola, sempre esposta ma inevitabilmente fatta anche di ombre, crepe, segreti. C'è una dimensione divistica e non superomistica, un modo diverso di essere "uomo teatro". Certo il suo più gran personaggio è lei stessa, la sua maggiore grandezza la capacità di comporre le contraddizioni e di dare una forma unitaria e armonica alla vita: l'«appassionata misura» e il «superbo rispetto dei limiti» che non pregiudica «nessuna delle grandi esperienze dell'anima», di cui scrive Apollonio.<sup>10</sup> Persino il suo nomadismo diventa altro: non un fattore marginalizzante ma uno strumento al servizio dell'arte, da mostrare e non da attenuare.

Vanno inoltre ricordati due primati. È la prima a fare una tournée che inizia il 15 aprile 1874, finisce il 14 gennaio 1876 e passa per «Bordeaux, Rio Janeiro, Buenos Ayres, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Messico, Puebla, Vera Crux, Stati Uniti, S. Francisco, Isole Sandwich, Nuova Zelanda, Sydney, Melbourne, Adelaide, Ceylan, Aden, Suez, Alessandria d'Egitto, Brindisi, Roma. [...] 35283 miglia di mare; 8365 di terra», con la famiglia al seguito e il generale Galletti come cronista.<sup>11</sup> Un giro del mondo di cui i documenti d'archivio più che le memorie della protagonista restituiscono onori e oneri, aspetti drammatici e momenti di scoperta. È già uscito, a ridosso del giro del mondo

9. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 81. Vedi anche, della stessa Valoroso, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022; nonché il dossier *Teatro e «Gender»* a cura di A. CECCONI e R. GANDOLFI («Teatro e Storia», XXI, 2007, 28, pp. 327-406), con il mio *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin*.

10. M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Milano, Rizzoli, 2003, vol. II, pp. 650-655.

11. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 94-106.

compiuto nel 1870 da George Francis Train, il celebre romanzo di Verne, ma quel gentiluomo viaggia leggero, con un cameriere accanto, e non deve allestire 312 spettacoli né recitarvi!

Nel 1887 Ristori pubblica *Ricordi e Studi artistici*, tradotto in inglese, francese, spagnolo, russo, che però non viene considerato negli studi letterari. Si fissa infatti l'inizio dell'autobiografismo femminile moderno nel 1906 con *Una donna* di Sibilla Aleramo, due anni dopo la pubblicazione di *La mia vita: memorie autobiografiche* della scrittrice Ida Baccini (1850-1911) e di *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici* della ballerina Claudina Cucchi (1834-1913) mentre per l'Ottocento si registrano solo scritture private di vario genere e tentativi autobiografici frammentari e sporadici. A Baccini viene attribuito il merito di scrivere la propria storia e di renderla pubblica, di cercarsi e affermarsi in prima persona e di concepirlo come un lavoro che produce guadagno.<sup>12</sup> Quello che fa Ristori diciassette anni prima. Che una donna si riconosca soggetto degno di biografia è più che ardito, che lo faccia una figura pubblica è più accettabile ma ugualmente l'attrice deve giustificarsi, adducendo le insistenze degli editori per allargare la platea di lettori e lettrici. Ricordi di vita e studi dei personaggi, formalmente separati, si intrecciano in un flusso che prende la forma di un viaggio nel mondo e nei testi, con l'idea della pubblicazione simultanea in più lingue, di cui lei segue la traduzione. Anche se non frutta i guadagni sperati il libro svolge bene la sua funzione: fissare l'immagine di sé che Ristori vuol dare al pubblico e ai posteri, «artificiale» eppure a suo modo vera, preziosa per entrare nei misteri di una vita inscindibile dall'arte.<sup>13</sup>

«Mondiali» sono anche le sue donne. Divenuta marchesa, Ristori deve scegliere le pièces con attenzione data la sua posizione sociale; e, lanciata alla conquista dei mercati internazionali, deve interpretare personaggi famosi e attraenti al punto da sopperire alle differenze di lingua e di cultura.<sup>14</sup> Ragionata da capocomiche che conosce le aspettative del pubblico e da attrice sembra mossa da ragioni artistiche più che morali: rifiuta *La signora dalle camelie* per non incarnare una prostituta, seppure di buoni sentimenti, ma punta su Mirra che ama il padre e su Fedra che ama il figliastro, su Medea che uccide i figli e su Lady Macbeth che uccide il re, sulla crudele regina Elisabetta e sulla non im-

12. Cfr. L. CANTATORE, *Un'identità femminile moderna. L'autobiografia di Ida Baccini*, «Espacio, Tiempo y Educación», I, 2014, 1, pp. 31-54.

13. La bibliografia sul tema è ampia, cito qui C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in *Pensare l'attore*, a cura di L. MARIANI, M. SCHINO, F. TAVIANI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 208-209.

14. A. D'AMICO, *Il rapporto conclusivo tra Grande attore e Verismo*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 30-32.

peccabile Maria Stuarda, sua prediletta. Visto che Shakespeare dà poco spazio al protagonismo femminile ricava da *Macbeth* un potente assolo.

Si tratta sempre di figure mitiche o storiche, non donne borghesi in abiti contemporanei. In loro domina la violenza, secondo Schino, mentre Meldolesi parla di tratti primitivi, perché la passione non assume la cifra patetica ma si scatena ai confini «fra sentimenti rappresentabili e istinti irrepresentabili», «donne selvagge o tragicamente smarrite, impressionanti nei loro tratti ossessivi»: era come se l'ideologia si collocasse «fuori della sua arte: questa viveva del dramma dell'amore, quella del panico per il ritorno della barbarie»<sup>15</sup>. Incarna così lo spirito melodrammatico che segna la vita pubblica e privata e anche la politica nell'Ottocento, di cui scrive Sorba;<sup>16</sup> e soddisfa il bisogno di emozioni e di passioni che viene soprattutto dal pubblico popolare e femminile, in una fase in cui le spettatrici diventano una componente accresciuta e visibile del pubblico.

Pratica un genere che sa d'antico, la tragedia storica, rispondendo a un interesse diffuso e lo incarna in grandi figure che esulano dalle dimensioni riservate ai personaggi femminili. Incita all'azione nei panni di Giuditta e, commuovendo in quelli di Maria Antonietta, fa discutere sulla violenza delle rivoluzioni. Partecipa alle battaglie risorgimentali essendo una 'donna mondo', che apre le porte dei mercati internazionali e propone un modello, recitando in trentatré stati di cinque continenti.

### 3. *Il corpo*

In questo gran teatro come è presente il corpo? Adelaide Ristori partorisce quattro volte – la prima con ventuno ore di doglie dolorosissime – e ama appassionatamente Giuliano Capranica. Soffre di crisi convulsive, svenimenti e attacchi d'ira. Dà quattro potenti pugni all'autore Meucci che sale sul palcoscenico durante le prove. Il padre parla di una sua irritazione alle corde vocali per la fatica e per il bisogno di sfogare urlando la rabbia provocata dalle contrarietà. È tanto presa dagli avvenimenti politici che nei momenti più caldi evita di andare in pubblico per non essere provocata «con delle assurdità sulle

15. SCHINO, *Una eredità rifiutata*, ivi, pp. 133-134; C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 273-276. Persino le tournée sono alimentate da un'attrazione per l'ignoto.

16. C. SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

sue opinioni politiche». <sup>17</sup> Per lenire il dolore provocato dalla scomparsa di Cavour, chiede qualcosa che ha tenuto in mano prima di morire.

Questo surplus energetico sulla scena diventa linguaggio. A Napoli, mentre recita Fedra, viene colta da vertigine e cade sulla ribalta, si ferisce un braccio fino all'osso. Altre volte sviene per la stanchezza. Durante il giro del mondo, giunta a Melbourne alle ore 18, dopo una gita di undici ore in cui percorre trecento miglia, la sera recita Elisabetta: «per la fatica la sua voce le sembrò risuonasse dentro un tubo, eppure ebbe successo». <sup>18</sup> Alle prove «sudava come se uscisse allora dall'acqua e questo sudore, secondo lei, era la fonte della sua salute». <sup>19</sup> Non poteva fare Medea due sere di seguito. La prima evidenza, dunque, è quella di un uso del corpo senza tregua né risparmio, di uno stato adrenalico continuato per non crollare. Il magnetismo sul pubblico nasce anche da questo fisico che può sembrare di una statua ed è invece percorso da umori e tensioni moltiplicati dal controllo.

Anche quando parla dei costumi e degli oggetti scenici è al corpo recitante che sta pensando. *Elisabetta regina d'Inghilterra* è un incubo per i cambi di costume, se non ha certe scarpe è peggio ancora. Ed è lo stesso quando racconta l'enorme fatica per imparare l'inglese e il francese, non per conversare ma per recitare. «Quella lingua contorta, piena di suoni gutturali, di elisioni» la studia per recitare l'intero *Macbeth* in originale in Inghilterra e negli Stati Uniti, e poi per Elisabetta, Maria Stuarda e Maria Antonietta, oltre che per la Lady; <sup>20</sup> paura e sudore freddo la colgono prima di recitare in francese. Nei *Ricordi* descrive il «metodo speciale» usato per modellare fisicamente la voce, che trova riscontro nei segni tracciati nei copioni e nei quaderni:

Mercé linee ascendenti e discendenti, sapevo su quale sillaba della parola dovevasi alzare o smorzare la voce; mercé altre linee, ora curve ed ora convesse, conoscevo quando in una data sillaba dovesse la voce farsi cupa o sonora. Con alcuni dittonghi francesi riuscivo ad ottenere uno degli speciali suoni inglesi difficilissimi ad emettersi da gola italiana; talvolta al dittongo francese aggiungevo altra vocale, che accoppiata a quella dei dittonghi francesi *eu* ed *ou*, mi faceva riuscire a trovare la nota voluta e quella eufonia tanto necessaria ad ogni idioma. <sup>21</sup>

Del dolore connesso a simili esercizi scrive ancora due secoli dopo Goliarda Sapienza, che conquista l'italiano dal catanese con un lavoro fisico di mesi: un

17. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 151.

18. Ivi, p. 342.

19. Ivi, p. 130.

20. Ivi, p. 393.

21. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 109-110.

carico enorme che pesa sul corpo-mente di chi recita, causando talora malattie misteriose.<sup>22</sup> La conoscenza e il controllo del corpo si conquistano lentamente e si mantengono con sforzo. Scrivendo una lettera a Giuseppe Monticelli, che sta componendo per lei *Camma*, Ristori elenca parole sintomatiche della sua «tessitura del personaggio»: passione, immobilità per reazione, corpo sezionato nervo per nervo, addoloramento del cuore, voce, dolore fisico, esaltazione dei sensi, rifiuto di certe parole

Io sono entusiasmata! Imbalsamata!... affascinata! [...] sembra che Montanelli abbia per un istante sezionato il mio corpo, onde conoscer bene quali erano i nervi che bisognava toccarmi, quali le parti del cuore che conveniva addolorarmi affine di trarne i lamenti, ed i suoi convenienti alle situazioni strazianti di cui è ripiena la tessitura di quel personaggio. Ora attendo il terzo atto. Attendo di vedere come mi farà andare in Paradiso... quel contrasto fra il dolore fisico, e l'esaltazione dei sensi ad una soluzione così opposta [...]. Già la mia parte è copiata a tutto il 2° atto, lasciando solo in bianco il verso del brulicar di vermi, essendomi proprio troppo indigesto. Se vuole lo dirò, ma non sentendolo, lo dirò male.<sup>23</sup>

Giacometti scrive *Maria Antonietta*, seguito passo passo dall'attrice, ne fa una donna energica e commovente. Il testo viene presentato negli Stati Uniti, è in italiano, è lunghissimo, il pubblico entra alle 19.30 e esce all'una e un quarto, viene tagliato fino a raggiungere la durata di tre ore e mezza, la messinscena è assai curata: Adelaide Ristori lavora insieme al fratello Cesare per trasformare una massa di comparse in coro, scene e musica sono suggestivi, lei cambia sette costumi firmati da Worth. Lo sforzo fatto per formare il coro e la neve eccezionale, che fa ammalare tanti in compagnia, le provocano problemi alla voce e mal di gola, soffre per dolorosi lutti familiari, ogni giorno entra in teatro alle 17.30 e ne esce a mezzanotte, il giorno dopo magari riparte e la sera recita di nuovo, viaggi tutt'altro che rilassanti, e poi deve ricevere, essere a disposizione, ci sono gli impegni familiari e capocomici... Eppure *Maria Antonietta* supera tutte le avversità: le spettatrici «piangevano come Maddalene»

22. Del lavoro fisico sulla lingua Sapienza scrive più volte, ad esempio in *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969; mentre attribuisce un carattere misterioso ai gravi problemi polmonari di Piera Degli Esposti (*La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. RISPOLI, Torino, Einaudi, 2013, pp. 112-114).

23. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Firenze, 4 gennaio 1857, conservata alla Biblioteca Labronica di Livorno, *Autografoteca Bastogi*. Debbo il documento a Giacomo Della Ferrera, che ringrazio vivamente. Cipriani Parra ha una storia che avrebbe dovuto scandalizzare Adelaide Ristori: lascia il marito e quattro figli per un altro amore, torna per i figli, divenuta vedova si lega a Montanelli che sposa clandestinamente nel 1848, condivide con lui la militanza e l'esilio parigino.

e tornavano a vederla più e più volte. Della fatica disumana patita dall'attrice resta traccia nel racconto di un sogno descritto al marito: «fra i miei sogni inquieti, mi pareva non vederti più... con una forbice mi tagliavano la testa!» e poco conta che si tratti della regina francese o di Maria Stuarda (fig. 1).<sup>24</sup>

#### 4. *La recitazione*

Il modo di declinare l'arte grandeattorica di Adelaide Ristori, al di là degli aspetti funzionali, riserva delle sorprese. La prima riguarda il Grottesco, un elemento apparentemente estraneo alle sue regine, epperò centrale per la 'poesia' attorica che nasce dall'intreccio di più fili, cerca il tragico insieme al comico e all'antierico e si manifesta per frammenti.<sup>25</sup> Nella scena del *Sonnambulismo* Lady Macbeth si presenta con i capelli sciolti sulle spalle, gli occhi fissi e il volto inespressivo, in una veste da notte bianca di pizzo che negli anni si trasforma in un camicione informe. Trascina i piedi come fosse una statua e ripete il gesto di cancellare la macchia di sangue che crede di avere sulla mano. Abolite le forme regali, l'attrice incarna il rimorso e la follia, ispirandosi alle persone spiate nei manicomi; materializza «le immagini oniriche [che le si rigirano] caoticamente nel cervello» (Georg Brandes).<sup>26</sup> Eleonora Duse dice di averla sentita russare leggermente, pare che anche la sua Maria Antonietta nella scena culminante, in cui crollava su una sedia piangendo per la morte del re, prendesse il fazzoletto per pulirsi distrattamente il naso con forza (Herman Bang), creando con questo dettaglio realistico una rottura impreveduta. In una mezza dozzina di battute la sua Lady evocava una situazione di orrore e realizzava un'idea straordinaria: «rendere la respirazione sonora della dormiente come un affanno, un singulto di rimorso staccato che accompagna ogni parola. Per quanto vecchi si diventi, ci si ricorderà sempre di un simile geniale dettaglio», scrive Brandes.<sup>27</sup> Se ne ricorderà anche Verdi: nel suo *Macbeth* (1865) prevede «un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo [di Ristori], e più poeticamente». <sup>28</sup> La scena stimola la sperimentazione vocale, la sua bella voce di contralto si scontra con la situazione emotiva del personaggio, per cui occorre trovare suoni e non parole, rumori e non melodie (fig. 2).

24. VIZIANO, *La Ristori*, cit., pp. 236 e 69.

25. Per il concetto di 'poesia dell'attore' elaborato da Ferdinando Taviani vedi MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 135-167.

26. La testimonianza di Brandes è in F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 49.

27. Ivi, p. 70.

28. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 210-211.

È «attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e dalle molteplici dimensioni» anche nei teatri poco illuminati dell'Ottocento, scrive Taviani.<sup>29</sup> Ristori possiede una tecnica mimica straordinaria, capace di rendere leggibili tutte le emozioni che attraversavano il volto, «giuochi di scena e di fisionomia» con una loro «nobiltà di stile architettonico e musicale»: Apollonio intravede in essi una «tecnica del cinematografo», quasi da primo piano, mentre «la sua drammaturgia può essere goduta solo a distanza» secondo Henry James.<sup>30</sup> La diminuita capacità di puntare sulla parola per comunicare all'estero con grandi platee stimola dunque il ricorso a tecniche precinematografiche: conservazione e modernità si intrecciano.

Dopo questa seconda peculiarità, la terza riguarda una delle domande di partenza: la differenza di vissuti dell'attrice ha ricadute sul linguaggio? Che peso ha il lavoro fatto per affrontare personaggi che possono scalfire l'immagine pubblica? Claudio Vicentini sottolinea che questo problema riguarda il 'Grande attore' in generale, se deve interpretare personaggi contrastanti con la sua realtà umana: è irrepresentabile «il personaggio macchiato da vizi morali, o comunque caratterizzato da atteggiamenti in grado di provocare il disgusto e la repulsione dello spettatore»; l'attore esperto reagisce «con una continua emissione di sotto-segnali – sguardi e gesti particolari – prodotti anche nei momenti più accesi dell'interpretazione», per rendere il personaggio e insieme mostrare «al pubblico di essere in pieno possesso del suo autocontrollo tecnico e psicologico, e che dunque tutto quello che fa e dice non è altro che “recitazione”».<sup>31</sup> Penso che l'attore abbia meno problemi dell'attrice a questo proposito. L'attrice deve render conto pure a sé stessa della scelta di incarnare la Lady o Medea, deve dissociarsi con comportamenti privati rassicuranti e a partire dal personaggio, in scena, con un 'di più'. L'identità femminile viene considerata più fragile, indeterminata, influenzabile di quella maschile che resta forte indipendentemente dai personaggi interpretati. Se Ristori dice no a Margherita Gautier e sì a donne che uccidono è perché nella prima è in gioco l'identità, nelle seconde si tratta delle conseguenze di passioni sconvolgenti,<sup>32</sup> e per avere la libertà di interpretarle costruisce un'immagine di sé inattaccabile. Contraddizioni di questo tipo allenano alla complessità e all'immissione

29. *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2002, pp. 322-337.

30. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, cit., p. 654 e, per la citazione riguardante James, P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'attrice marchesa*, cit., p. 57.

31. C. VICENTINI, *Le teorie della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, «Acting Archives Reviews», VI, 2016, 11, p. 14.

32. Contro la concezione della prostituzione come marchio identitario a vita si sono battute le emancipazioniste, che la ritenevano una scelta dettata dal bisogno da cui si poteva uscire.

di frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione: capacità che l'attrice ottocentesca sembra acquisire per il fatto stesso di essere donna.

Prendiamo un'immagine iconica di Ristori in *Medea*, quando dalla cima di una collinetta su cui sta faticosamente salendo guarda il pubblico, ha il figlio più piccolo tra le braccia e l'altro aggrappato al suo abito: ritta sul praticabile, che lei stessa ha voluto inserire, crea una rappresentazione dell'amore materno in condizioni difficili, che il pubblico si imprime nella mente prima di esperire la sua violenza. Non si tratta solo di un *tableau vivant* efficace ma di una «sfasatura» alla Gustavo Modena tra il personaggio recitato e il personaggio del testo letterario: stiamo vedendo proprio Medea, l'infanticida, o qualcos'altro? Questo dubbio sotterraneo influenza l'intera visione: tanti fili vi concorrono, ivi compresa la rappresentazione di una tenerezza che sembra fuoriuscire dal mito e appartenere anzitutto all'attrice nelle vesti private di madre. Quanto all'infanticidio l'attrice chiede all'autore che non sia visibile e sposta le emozioni del pubblico dai bambini uccisi al 'vero' colpevole: quando Giasone accorre e vuol sapere chi ha compiuto un'azione tanto orrenda, Medea si erge nella sua statura 'superiore', allunga il braccio verso di lui e risponde: «Tu!» (fig. 3).

##### 5. Immagine pubblica e costruzione di sé

Il paradigma dell'attrice moderna è frutto di un'accorta politica di allontanamento dai percorsi battuti nelle famiglie d'Arte: lo incarna all'inizio del secolo Carlotta Marchionni, l'attrice romantica circondata da un alone di santità.<sup>33</sup> Anche Ristori sfrutta il patrimonio posseduto da figlia d'Arte ma ne prende le distanze per spiccare il volo: punta sull'arte e sull'abilità di imporsi come personaggio.

La costruzione dell'immagine pubblica è un'operazione complessa a causa della secolare scissione fra sfera pubblica (prevalentemente maschile) e sfera privata (prevalentemente femminile). Essendo anzitutto attrice – e dunque figura pubblica per il suo mestiere, con l'obbligo di essere seducente se Primadonna – e dovendo apparire 'normale' e rassicurante fuori dalla scena l'artista di teatro è attraversata nell'intimo dal conflitto fra il suo mestiere e la «natura femminile», un costrutto culturale invasivo e potente. Perciò l'attrice fatica più dell'attore a essere riconosciuta come borghese e cittadina, ma al tempo stesso

33. Cfr. S. GERACI, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 187-237.

offre risposte al problema della rappresentazione pubblica della borghese perché la sua professione viene riconosciuta pubblicamente da secoli.

A dispetto dell'apparenza, che rende schiacciante il modello di perfezione da lei incarnato, Ristori crea una tensione proficua tra arte scenica e immagine pubblica: affermando l'artisticità della professione e la sua dimensione imprenditoriale, la dignità dell'attrice e la sua capacità di proporsi come modello; occupando con sicurezza la sfera pubblica, forte anche dell'esposizione di momenti della vita privata, come fanno le regine; contribuendo ai destini della nazione e incarnando la patria per gli emigrati.<sup>34</sup> Poche attrici hanno avuto comportamenti di rottura tanto significativi, determinati dalle esigenze professionali e dall'interesse per la modernità, in contrasto con le ideologie professate. Tre secoli dopo Isabella Andreini, Ristori costruisce un'immagine pubblica di sé capace di incidere profondamente sulla percezione sociale del mestiere di attrice. Considera l'immagine pubblica non come una questione di facciata ma come costruzione complessiva di sé quale persona.

Il suo matrimonio col marchese Giuliano Capranica del Grillo, che presiede alla creazione della sua immagine pubblica, coronando il distacco dall'ambiente di provenienza, non rientra nel caso tipico dell'attrice che compie il salto di classe e cambia vita. Si tratta di un gesto politicamente pregnante quanto la militanza di Gustavo Modena:

La Ristori riuscì a sposare il marchese Capranica del Grillo prevalendo sull'ostile sgoamento dei suoceri. Fu una lotta durissima, che l'attrice dovette affrontare anche da ragazza madre e da scritturata inadempiente e che finì felicemente contro ogni previsione. Il '48 teatrale, tempo di ricongiunzione del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto dalla furia rivoluzionaria di Modena. [... D'altro canto,] c'è da pensare che, senza la spinta quarantottesca, la storia non avrebbe conosciuto «l'attrice regina» bensì una marchesa preoccupata di cancellare le tracce del suo passato irregolare.<sup>35</sup>

È amore a prima vista, cementato nella distanza da lunghe lettere. «Mio amore... – le scrive Giuliano nel 1854 – O destino maledetto!!... fra le tue braccia ed a coprirne di baci di cui ho tanta nostalgia».<sup>36</sup> Un amore tormentato dalla gelosia, non a torto, visti i tradimenti fugaci del marchese nei camerini del Théâtre des Italiens e poi la sua perdita di desiderio: «non mi puoi persuadere

34. Anche lo spostamento di interesse dalla vita privata delle attrici alla loro qualità artistica è testimonianza di un processo emancipativo in una certa misura inevitabile. Si veda il libro pionieristico di G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento. Problemi di storia dello spettacolo*, Milano, Mursia, 1978.

35. MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 253-254.

36. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 35.

che tu, dalla primavera fatale del 73, tu non abbia *mai più* avvicinato una donna, dal momento che io sono diventata un essere insignificante per te! Privata di qualsiasi attrazione!», gli scrive.<sup>37</sup> Il pubblico ignora le sofferenze nascoste dietro la facciata del matrimonio felice, che però non è falsa, visto che resta l'amore insieme alla devozione ammirata del marchese per la moglie. Oggi che ne veniamo a conoscenza dalle carte private ne ricaviamo una lezione: l'immagine pubblica basata sull'esercizio di un'arte amata e costruita con convinzione può servire a contrastare gli aspetti tirannici degli eventi privati.

L'altro nodo che Adelaide Ristori affronta riguarda il ruolo materno: non lascia i figli ai parenti e non li mette in collegio, li porta con sé (fig. 4). È significativo a questo proposito che nei paesi scandinavi il suo passaggio trionfale suscitò un dibattito di cui restano testimonianze letterarie significative: propone il modello spiazzante di una donna che concilia arte e amore, teatro e maternità, potere e femminilità tradizionale, senza sacrificare né la carriera né gli affetti privati.<sup>38</sup> Né si dimentichi che per tutto il secolo, affermare «la maternità come valore sociale ed il ruolo materno come funzione essenziale nell'organizzazione della società, significava assumere una posizione quanto mai avanzata», proiettata sulla richiesta di cittadinanza.<sup>39</sup>

La sua immagine pubblica soddisfa tutti i gusti, presentando varie facce: dalla storia di un amore contrastato e ampiamente vittorioso, come in un romanzo rosa, all'esibizione di una vita privata armoniosa, dalla mondanità alla passione politica, dall'eleganza alla capacità di dialogare in più lingue. Adelaide Ristori è sempre disposta a esibire la sua persona e la sua famiglia, pensa faccia parte del suo lavoro: in Italia assume personale perché la sua casa sia sempre aperta all'accoglienza. Alle attrici e alle donne tutte, che la conoscono come spettatrici o per la sua fama, Ristori mostra un percorso che contempla autodeterminazione, successo e potere. La fama che conquista ha i caratteri del divismo, per l'ampiezza della sua incidenza a livello sia geografico che sociale. La compattezza del repertorio e la riproposizione di personaggi potentemente incarnati e universalmente comprensibili accresce la sua fama, alcuni spettacoli acquistano la capacità attrattiva che avranno i film qualche decennio dopo. Questo cominciano a chiedere i tempi, soprattutto nei paesi più industrializzati come gli Stati Uniti dove nel 1866, in tre mesi, Ristori ha più pubblico

37. Ivi, p. 364.

38. Ristori è presente in opere di Emilie Lundberg, Elin Améen, Frans Hedberg e Josefina Wettergrund quale incarnazione del desiderio femminile di dedicarsi all'arte. Debbo la segnalazione alla generosità di Franco Perrelli, che ringrazio.

39. A. BUTTAFUOCO, *Straniere in patria. Temi e momenti dell'emancipazione femminile italiana dalle Repubbliche giacobine al fascismo*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, a cura di A.M. CRISPINO, Roma, Unione Donne Italiane-Circolo «La Goccia», 1988, pp. 91-123.

di quanto ne sommi negli anni precedenti. Se Madame Moreau a Parigi dà il nome dell'attrice al nero per il trucco degli occhi, è soprattutto New York che la tratta come una diva: i principali giornali designano un giornalista che la segue tutto il giorno, la mattina anticipando il programma della giornata e la sera facendone il resoconto. La propaganda si serve di lei per promuovere caramelle, sigari, guanti, pettinature... c'è persino un valzer col suo nome.

Dunque, Ristori riesce a proporsi come modello femminile di moglie e di madre senza disconoscere la famiglia e l'ambiente di provenienza, concilia la figlia d'Arte con la marchesa, l'attrice con la donna, la nomade con la madre di famiglia e la donna di salotto. Nella sua immagine pubblica confluiscono l'artista che turba e commuove pubblici diversi, la sostenitrice delle istanze risorgimentali nelle finalità perseguite da Cavour, la portatrice di fatto di diritti femminili e del suffragio, un esercizio del potere legato all'autorevolezza. Un'identità molteplice e complessa basata su una solidissima struttura e sulla forza di volontà, più che su equilibrismi, un'energia che rende ridicola la definizione di 'sesso debole', un impegno che dal livello professionale e familiare si allarga alla politica.

L'attrice vive in prima persona molti eventi che portano all'unità d'Italia – dalla Repubblica romana del 1849 alla prima guerra d'indipendenza – e poi segue la vita della nazione anche durante le tournée. Le lettere che scrive a Giuliano nel 1848, da Milano, rivelano la sua capacità di osservare e raccontare dettagliatamente ciò che accade, in un intreccio stretto fra pubblico e privato, fra politica e teatro. La Storia ha infine dato il giusto peso al ruolo svolto da alcune donne nella Repubblica romana, da Jessie Withe Mario a Margaret Fuller, da Giulia Calame Modena a Giorgina Craufurd Saffi: straniere che si sono battute per la causa italiana, portatrici di costumi nuovi e di istanze di emancipazione.<sup>40</sup> Per una figlia d'Arte la cui fama doveva ancora esplodere, condizionata dalla famiglia clericale dei futuri suoceri, la situazione non era certo lineare, ma basta questo a spiegare il silenzio sulle attrici, che erano figure non omologate al pari delle 'straniere colte' e talora impegnate quanto loro? Il nome di Adelaide Ristori s'impone sempre più nel decennio successivo e viene gridato quasi quanto quello di Verdi dai pubblici patriottici mentre all'estero l'attrice rappresenta l'incarnazione dell'Italia. Cavour stesso, in una lettera famosa soprattutto in ambito teatrale, la definisce «il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici».<sup>41</sup>

40. Cfr. F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Torino, Einaudi, 1963, p. 36.

41. La lettera del 20 aprile 1861 si può leggere in C. CAVOUR, *Epistolario*, a cura della Commissione nazionale per la pubblicazione dei carteggi del conte di Cavour, Bologna, Zanichelli, 1962-2012, vol. XVIII, pp. 948-949. Proprio con questa frase Matteo Paoletti intitola

A conclusione del convegno Ristori genovese, due esperte di fotografia – Samantha Marenzi e Marianna Zannoni – hanno mostrato come le centinaia di scatti di Adelaide Ristori realizzati dai maggiori studi fotografici di vari paesi possano contribuire alla storia non solo della fotografia e dei suoi rapporti con la scena. Lo stesso può avvenire in altri ambiti, a conferma dell'utilità delle fonti attoriche e del protagonismo delle attrici nella sfera pubblica. D'altro canto, una rilettura di Adelaide Ristori nel contesto della Storia delle donne consente approfondimenti che riguardano la centralità del corpo e le scelte di repertorio, la vita materiale e le relazioni pubbliche e private, la costruzione divistica come autocostruzione in cui vita e teatro, verità e finzione si confondono fino a diventare indistinguibili. La stessa femminilità quale costruito culturale da un lato risulta enfatizzata e, dall'altro, si relativizza all'interno di operazioni complesse in cui entrano in gioco elementi che la contraddicono.

il suo intervento al convegno genovese, in cui Ristori viene presentata come una potenziale precorritrice della diplomazia culturale.



Fig. 1. Napoleon Sarony, Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, Broadway (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR 06\_014).



Fig. 2. Hansen & Weller, Adelaide Ristori in *Macbeth*, Copenhagen (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR 12\_014).



Fig. 3. Disdéri, Adelaide Ristori in *Medea* (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR\_029\_028).



Fig. 4. La famiglia Capranica alle Cascate del Niagara (MBA, Fondo Adelaide Ristori, AR\_036\_010).