

MICHELA ZACCARIA

CELEBRITÀ E METATEATRO:  
ADRIANA LECOUVREUR PER ADELAIDE RISTORI

Poche attrici hanno destato l'interesse di Adrienne Lecouvreur,<sup>1</sup> che seppe costruire la sua fama non solo sul palcoscenico della Comédie-Française, ma pure in società. Introdusse un nuovo stile di recitazione lontano dalla stretta normativa del recitato-cantato e per questo ricevette gli applausi del pubblico e le invidie dei colleghi. La sua morte in circostanze mai chiarite e la scomunica, cui Voltaire diede risonanza anche politica, la consegnarono al mito.<sup>2</sup>

Se il XVIII secolo segnò la nascita della cultura della celebrità, delineando un nuovo status sociale e artistico delle attrici, nell'Ottocento il palcoscenico restò il veicolo privilegiato per la loro legittimazione.<sup>3</sup> Nel 1848 Eugène Scribe ed Ernest Legouvé ripercorsero gli ultimi giorni della Lecouvreur e il tormentato amore per Maurizio di Sassonia in un dramma abilmente costruito per piacere al pubblico. Gli autori davano visibilità alla figura storica di Adriana

1. Adrienne Lecouvreur (1692-1730), dopo il debutto in una compagnia amatoriale, lavorò in provincia, poi a Parigi. Ebbe figli da due aristocratici, frequentò il salotto di Madame de Lambert, subì un tentativo di avvelenamento e morì senza rinnegare il mestiere così che il suo cadavere fu gettato ai lati della Senna. Ad eccezione di G. MONVAL, *Notice biographique*, in *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, Paris, Plon, 1892, pp. 9-78, su di lei esistono solo biografie romanzate come C. CLÉMENT, *Le cœur transporté. Adrienne Lecouvreur*, Paris, Laffont, 1991 e C. MARCIANO-JACOB, *Adrienne Lecouvreur. L'excommunication et la gloire*, Strasbourg, Coprur, 2003. Sulla costruzione del suo mito v. V. SCOTT, *Women on the Stage in Early Modern France. 1540-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 278-282 e passim.

2. Cfr. VOLTAIRE, *Candide*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877, to. XXI, p. 190; ID., *Épître dédicatoire à M. Falkener*, in *ivi*, to. II, p. 544; ID., *La mort de Mademoiselle Lecouvreur célèbre actrice*, in *ivi*, to. IX, pp. 369-371 e ID., *Lettre à M. Thieriot*, primo maggio 1731, in *ivi*, to. XXXIII, pp. 211-212. V. anche M.I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992, in partic. pp. 59-73.

3. Cfr. A. LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, in part. cap. 7 (*Romantisme et célébrité*), pp. 295-360 e M. JUAN-N. PICARD, *Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude du fait d'être connu de ceux que l'on ne connaît pas*, «Hypothèses», 2021/1, 15, pp. 87-96.

e la raffiguravano come un'eroina spinta dal desiderio di essere all'altezza dei suoi personaggi, incarnazione dell'artista distante dagli stereotipi legati al suo mestiere.<sup>4</sup> Tema di *Adrienne Lecouvreur* era la lotta del talento e del vero sentimento contro il pregiudizio, dato che la celebrità dell'attrice aveva generato non solo simpatia, ma anche curiosità morbosa e diffamatoria.<sup>5</sup> Parimenti, nel testo si leggeva in filigrana la denuncia della subalternità delle donne francesi di metà Ottocento che avevano conquistato indipendenza economica e riconoscimento professionale, ma non completa legittimazione sociale.<sup>6</sup>

Il dramma era stato scritto per la celebre Rachel<sup>7</sup> che, come la Lecouvreur, aveva avuto un'infanzia poverissima e amori titolati e la cui breve vita fu una corsa incessante verso la gloria. Lo spettacolo, presentato con molto successo nell'aprile 1849, proseguì la tournée in Francia; fu nell'ottobre 1851 al teatro Regio di Torino, al Valle di Verona e al teatro del Cocomero di Firenze.<sup>8</sup> Nel periodo che seguì il debutto, il copione si diffuse in Italia e entrò nel repertorio di importanti attrici.<sup>9</sup> Con la prima interprete Fanny Sadowsky,<sup>10</sup> accla-

4. Cfr. G. PLANCHE, *Adrienne Lecouvreur, drame de MM. E. Scribe et Legouvé*, «Revue des Deux Mondes», Nouvelle période, 1849, to. II, pp. 500-511.

5. Cfr. la parodia della Lecouvreur in P. POISSON, *L'Actrice nouvelle*, s.l., s.e., 1723.

6. Cfr. E. LEGOUVÉ, *Histoire morale des femmes*, Paris, Gustave Sandré, 1849.

7. Elisabeth Félix detta Rachel (1821-1858) trionfò presso il pubblico alla Comédie-Française nella tragedia classica e moderna, s'attirò critiche per le continue tournée e i cachet esorbitanti. Nel 1854 Legouvé le intentò causa per il rifiuto di interpretare *Medea*. Sulla sua *Adrienne* v. J. STOKES, *Rachel Felix*, in M.R. BOOTH, J. STOKES, S. BASSNETT, *Three tragic actresses. Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 104-107 e S. LONCLE, *Rachel de 1838 à 1848 ou le conflit des héroïsmes, entre éternité et histoire*, in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, sous la direction de O. BARA, M. LOSCO-LENA e A. PELLOIS, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, pp. 61-73.

8. Cfr. rispettivamente s.v. *Rachel* in F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc.* [...], Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, p. 429; L.S., *Verona-Teatro Valle*, «La fama», 16 ottobre 1851, p. 230; *La drammatica compagnia Alberto Nota al teatro del Cocomero*, «Il buon gusto», 5 dicembre 1852, p. 23, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Ritagli stampa*, Registro 1, AN.

9. Nel XIX secolo segnalò Giuseppina Zuanetti Aliprandi (1850), Clementina Cazzola (1854-1856 e 1859), Giacinta Pezzana (1876), Adelaide Tessero (1880, 1884-1885), Eleonora Duse (1883, 1898-1899), Emilia Aliprandi Pieri (1888) e Leontina Papà (1889). Cfr. Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da S. FERRONE, responsabile F. SIMONCINI, Firenze, Firenze University Press: amati.unifi.it (ultimo accesso: 3 settembre 2022).

10. Fanny Sadowsky (1826-1906) fu dal 1843 con Gustavo Modena, dal 1846 primattrice nella Compagnia Drammatica Lombarda con Alamanno Morelli; poi nella Coltellini-Zannoni con Achille Majeroni. Prima interprete italiana de *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio, s'affermò a Napoli anche come impresaria. Cfr. M. CAMBIAGHI, «Cuore e arte»: *Fanny Sadowsky attrice e capocomico*, in *Scena Madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per*

mata per bellezza carismatica e recitazione sensuale, la Ristori ingaggiò nei primi anni Cinquanta una sorta di gara artistica sui medesimi personaggi;<sup>11</sup> in particolare, guardò al ruolo della diva settecentesca in un momento cruciale della carriera, mantenendolo in repertorio per anni.<sup>12</sup>

Attraverso fonti a stampa coeve e documenti inediti provenienti soprattutto dal suo monumentale archivio (corrispondenze, carte amministrative, copioni), il saggio si propone un duplice obiettivo: da un lato esaminare l'uso strumentale che la Ristori fece del personaggio della Lecouvreur per il consolidamento della sua celebrità presso il pubblico italiano e internazionale; dall'altro, individuare i caratteri peculiari della sua interpretazione, l'evoluzione scenica, le varianti testuali.

### 1. *Adriana o della celebrità, quindici anni di recite*

Nell'estate 1852 Adelaide e il marito Giuliano Capranica realizzarono il primo esperimento di capocomicato con la compagnia intitolata alla memoria del drammaturgo piemontese Carlo Alberto Nota e diretta da Giovanni Pisenti. Diciotto persone, tecnici compresi, furono occupate da luglio a dicembre per centonovanta recite con tournée in dieci piazze.<sup>13</sup> Dopo il debutto al teatro Petrarca di Arezzo,<sup>14</sup> le rappresentazioni proseguirono all'Apollo di Venezia,<sup>15</sup>

*Annamaria Cascetta*, a cura di R. CARPANI, L. PEJA e L. AIMO, Milano, Vita & Pensiero, 2004, pp. 187-188; R. DI TIZIO, *Sadowski (Sadowsky), Fanny*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2017, vol. 89, pp. 579-581; ID., *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori*, Pescara, Ianieri, 2023; e v., in questo stesso numero, il contributo di Raffaella di Tizio.

11. «La Sadowski è brava, bravissima attrice, ma la Ristori non soffre confronti; dalla Ristori alla Sadowski non sapremmo misurare la lunga distanza che corre; eppure lo ripetiamo, la Sadowski è più che brava, ell'è bravissima» («Le scintille. Gazzetta della Sera», 17 dicembre 1854, p. 95, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, Registro 1, AN.). Quando non diversamente indicato, i documenti si intendono inediti.

12. Cfr. *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica italiana: 1855-1870*, trascritto in S. URBAN, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli studi di Padova, ciclo xxv, 2013, tutor: prof. Paola Degli Esposti, pp. 398-424.

13. Cfr. T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013, pp. 22-23.

14. Cfr. Programma di sala, Teatro Petrarca di Arezzo, 1° luglio 1852, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 19.

15. Cfr. *Rappresentazioni teatrali date nei teatri di Venezia dal '700 ai nostri giorni*, Venezia, Biblioteca Casa di Goldoni-Centro Studi Teatrali, 4 D 162, c. n.n.

dove *Adriana Lecouvreur* aprì le repliche e incassò più di *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller e di *Battaglia di dame*, dramma nuovissimo degli stessi Scribe e Legouvé;<sup>16</sup> poi fu a Trieste<sup>17</sup> e in autunno a Bologna,<sup>18</sup> Ferrara<sup>19</sup> (grandi incassi per la beneficiata) e a Firenze.<sup>20</sup> Furono scritturati il primattore Giovanni Sabatini (Maurizio di Sassonia),<sup>21</sup> il caratterista Gaetano Mariani (Michonnet) e il brillante Giovanni Internari (abate di Chazeuil),<sup>22</sup> figlio della grande attrice Carolina Internari,<sup>23</sup> che ricopriva il ruolo di madre nobile. La parte dell'antagonista, la temibile Principessa di Bouillon, fu affidata a Adelaide Donzelli. Lo scenografo perugino Luigi Angelini realizzò espressamente «il foyer dell'atto secondo, scena a lume di lampada»,<sup>24</sup> mentre le altre scenografie potevano essere utilizzate in spettacoli diversi.<sup>25</sup>

In occasione della prima tournée nella penisola iberica (1857), i giornali madrileni diedero notizia dell'arrivo della Drammatica Compagnia Italiana con grande anticipo e pubblicarono ampie sinossi della pièce, che era il solo

16. Cfr. *Incassi e note spese delle recite al teatro Apollo (luglio 1852)*, MBA, *Fondo Ristori, Borderò (29 luglio 1847-11 febbraio 1856)*, b. 7 giugno-10 luglio 1852, c. n.n.

17. Si v. il tamburino ne «Il diavoleto», 21 agosto 1852 e Programma di sala, Teatro Grande di Trieste, 21 agosto 1852, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 43.

18. Cfr. Programma di sala, Teatro del Corso di Bologna, 4 ottobre 1852, ivi, RIS PRS 67.

19. Cfr. Programma di sala, Teatro Comunale di Ferrara, 23 novembre 1852, ivi, RIS PRS 85.

20. Cfr. Programma di sala, Teatro del Cocomero di Firenze, 3 dicembre 1852, ivi, RIS PRS 92.

21. Per la scrittura di Sabatini come primo amoroso e tiranno giovane v. lettera di Giovanni Sabatini a Giovanni Internari, Livorno, 6 giugno 1852, ivi, *Corrispondenza (27 aprile 1852-6 gennaio 1853)*, b. 4, 29 giugno 1852, cc. 1835r.-v.

22. Per Giovanni Internari (?-1876), attore e traduttore dal francese, v. A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd. e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, vol. I, p. 335 e n.

23. Carolina Internari Tafani (1793-1859), cugina di Carlotta Marchionni, fu allieva di Anna Fiorilli Pellandi. Da Quinto Mario Internari ebbe due figli. Primadonna nella Compagnia Vestri e dal 1822 con Paolo Belli Blanes, fu in ditta con il marito nel 1823, in tournée a Parigi nel 1830. S'affermò nel tragico e nel comico nella Compagnia Domeniconi (1836-1840), in ditta col figlio Giovanni (1840-1846), nella Internari-Colomberti-Fumagalli (1847-1849). Nella Compagnia Coltellini recitò *Fedra* di Jean Racine negli stessi giorni di Rachel al Comunale di Trieste (1850). Nel 1852 fu madre nobile con la Ristori prima di lasciare le scene (s.v. F.R. RIETTI, *Internari Tafani, Carolina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 94 [2019], pp. 663-666).

24. Lettera di Luigi Angelini a Giuliano Capranica con elenco scenografie e nota spese, Perugia, 1° settembre 1852, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza (27 aprile 1852-6 gennaio 1853)*, b. 9 agosto-25 settembre 1852, c. 1899v.

25. Cfr. e.g. «reggia con due principali [...], oro e argento falso adoperato in varie scene [...], sala parappettata rococò» (ibid.).

dramma in repertorio assieme al *Fazio* di Henry Hart Milman.<sup>26</sup> La Ristori ben sapeva che i grandi centri urbani avrebbero offerto le condizioni ideali per far prosperare la sua celebrità: luoghi per vedere ed essere visti, centri di potere politico-finanziario con folto pubblico. In questa occasione, infatti, la sua fama si accrebbe grazie alla vasta eco che seguì la felice intercessione presso la regina Isabella II di Borbone in favore di un giovane soldato condannato a morte. Il ben noto episodio fu abilmente pubblicizzato dalla stampa nello stesso modo in cui, due anni prima, era stata costruita ad arte la rivalità con Rachel, congedatasi dal pubblico proprio nel 1855 dopo una recita di *Adriana*.<sup>27</sup> Se la Ristori smentì pubblicamente di provare acrimonia nei confronti della celebre collega,<sup>28</sup> alla morte di lei il ruolo della Lecouvreur assumeva il valore di un'eredità, poiché, allo stesso modo di Adriana e di Rachel, anche l'attrice italiana sarebbe diventata un'eroina tragica oltre ogni tempo storico, anzi la personificazione *tout-court* della musa Melpomene.<sup>29</sup> Sull'argomento, dalle colonne della rivista «Monte-Cristo», nel maggio 1859 Alexandre Dumas suggerì alla Ristori, sua buona amica, di risuscitare i fasti del personaggio.<sup>30</sup> Così, nella tournée in Spagna e in Portogallo, fra settembre e novembre seguenti, *Adriana Lecouvreur* fu proposta a Cadice,<sup>31</sup> Malaga,<sup>32</sup> Siviglia<sup>33</sup> e Lisbona,<sup>34</sup> nel

26. Repertorio e episodi della tournée in I. VALLEJO GONZÁLEZ, *Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXXXVI, 2010, pp. 279-313 e VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 92.

27. Cfr. Locandina di Rachel (Charleston, 17 dicembre 1855), in P. DUX, S. CHEVALLEY, *La Comédie-Française. Trois siècles de gloire*, Paris, Denoël, 1980, p. 125.

28. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, pp. 38-40 e passim.

29. Cfr., per l'identificazione Lecouvreur-Melpomène, VOLTAIRE, *La mort de Mademoiselle Lecouvreur célèbre actrice*, cit., p. 369 («Tous les cœurs soutenus de ma douleur mortelle/ j'entends de tous côtés les Beaux-Arts éperdus/ S'écrier en pleurant: 'Melpomène n'est plus!'») e Rachel-Melpomène nel ritratto di J.-L. GÉRÔME, *Rachel, en costume de tragédie*, 1859, olio su tela, Paris, Musée Carnavalet.

30. «Mais pourquoi ne pas jouer des traductions de pièces modernes françaises qui rendraient le libretto inutile? Pourquoi ne pas jouer Adrienne Lecouvreur, par exemple, dont la mort de mademoiselle Rachel a fait un cadavre et à laquelle vous pouvez dire comme le Christ à la fille de Jaïr : -Lève-toi et marche» (Così Alexandre Dumas in «Le Monte-Cristo», III, 3, 19 mai 1859, p. 43, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, Registro 13).

31. Programma di sala, Teatro Principal di Cadiz, 1° settembre 1859, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 762.

32. Programma di sala, Teatro Principal di Malaga, 17 settembre 1859, ivi, RIS PRS 120; «L'Avisador malagueño», Malaga, 20 settembre 1859, p. 1, ivi, *Ritagli stampa*, Registro 14.

33. Programma di sala, Teatro San Fernando di Sevilla, 1° ottobre 1859, ivi, RIS PRS 126.

34. Programma di sala, Teatro de San Carlos di Lisbona, 5 novembre 1859, ivi, RIS PRS 139; «A revolução de Setembro», Lisbona, 8 novembre 1859, p. 130, ivi, *Ritagli stampa*, Registro 14.

luglio 1860 in due recite nei Paesi Bassi<sup>35</sup> con l'allestimento dello scenografo e vedutista Angelo Moja.<sup>36</sup> A prova di quanto la capocomico tenesse al progetto, dal gennaio 1859 cominciarono le trattative per scritturare due rinomati artisti, Achille Majeroni<sup>37</sup> e Carolina Santoni,<sup>38</sup> mentre il resto del cast sarebbe stato il medesimo dell'edizione 1857.<sup>39</sup> In particolare, la cinquantenne Santoni pretese ruoli importanti di madri e di seconde donne nel repertorio serio; rilanciò l'offerta economica a seimila ottocento franchi, cui aggiunse il trenta per cento per le recite all'estero e i viaggi pagati per la sua assistente; si disse disponibile a sostituire la primadonna solo in caso di malattia e non per impegni presi altrove.<sup>40</sup> Però a queste circostanziate richieste non abbiamo trovato risposta. La Ristori non volle serbarne documentazione affinché fosse evidente che la collega era stata scritturata per toglierla dai guai finanziari? Non sappiamo. Certo è che un mese dopo la Santoni comunicò di accettare il contratto, previo sostanzioso anticipo e nome d'obbligo sui manifesti.<sup>41</sup>

35. *ivi*, programmi di sala: RIS PRS 799 e 165 (Théâtre Français di Le Haye, 2 e 9 luglio 1860); RIS PRS 169 (Shouwburg di Amsterdam, 5 luglio 1860).

36. Angelo Moja (1828-1885) fu docente all'Accademia Albertina di Torino. Cfr. [www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti/moja-angelo](http://www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti/moja-angelo) (ultimo accesso: 20 agosto 2022).

37. Achille Majeroni (1824-1888) versatile primattore e impresario, lavorò col padre Edoardo, nella Compagnia Lombarda (1846 e 1850), nella Coltellini-Zannoni (1848-1850) e con Fanny Sadowsky a Napoli (1851-1854 e post 1861). Sostituì Francesco Augusto Bon con la Ristori (1858-1861). Suscitò entusiasmo il suo *Kean* di Alexandre Dumas. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 370-371 R. MAJERONI, *Achille Majeroni*, voce in AMATI, cit., 26 ottobre 2006, [amati.unifi.it/S100?idattore=2288](http://amati.unifi.it/S100?idattore=2288) (ultimo accesso: 10 ottobre 2022).

38. Carolina Santoni (1808-1878) esordì da soprano e fu allieva di Antonio Morrocchesi. Primadonna nella Compagnia Domeniconi (1843), si ritirò dopo le nozze con un nobile bolognese. Rimasta vedova, ritornò nella Coltellini-Domeniconi nel 1857 diretta da Gustavo Modena come «fort premier rôle» e madre tragica. Nel 1863 ebbe successo in Spagna, dove morì. Cfr. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. III, pp. 503-506 e COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 519-521.

39. Si segnalavano Pasquale Tessero, padre e tiranno, cognato della Ristori (cfr. *ivi*, vol. II, pp. 550-551); Pietro Boccomini, primo amoroso, che morì in tournée a Amsterdam (*ivi*, vol. I, p. 155 e n.); Giacomo Glech, per oltre vent'anni primattore, poi generico primario o padre e tiranno di medio livello. Cfr. D. SARÀ, *Giacomo Glech*, voce in AMATI, cit., 10 dicembre 2009, [amati.unifi.it/S100?idattore=5299](http://amati.unifi.it/S100?idattore=5299) (ultimo accesso: 10 ottobre 2022); Angelo Lipari primo attor giovane («Il Filodrammatico», 10 novembre 1858, p. 76); nelle prime parti femminili Giuseppina Biagini e Graziosa Bignetti.

40. Cfr. lettera di Carolina Santoni a Ignazio Laboranti, Lugano, 23 gennaio 1859, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Sul repertorio della Santoni rimando a A. MANZI, *Carolina Santoni*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1936, p. 791.

41. Cfr. dispaccio telegrafico di Carolina Santoni a Ignazio Laboranti, Lugano, 15 febbraio 1859, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Santoni ottenne un anticipo di quarantacinque

Negli anni successivi abbiamo notizia di due sole recite nel 1863;<sup>42</sup> poi Adelaide Ristori portò *Adriana Lecouvreur* a Boston, New York, Springfield<sup>43</sup> e New Orleans<sup>44</sup> durante la prima tournée negli Stati Uniti fra settembre 1866 e maggio 1867. Consacrata a livello mondiale con un repertorio ristretto a pochi personaggi ripetuti all'infinito, la grande interprete era annunciata sui manifesti e sui tamburini dei giornali a caratteri cubitali e col punto esclamativo. Il pubblico accorreva, il valore della performance era legato alla sua sola presenza. Quindi, visto che sarebbe stato superfluo scritturare attrici di nome con pretese economiche e probabili smanie di protagonismo, il ruolo della principessa di Bouillon fu affidato alla giovane e docile Antonietta Cottin.<sup>45</sup>

Dopo una recita al teatro de L'Avana nella primavera del 1868,<sup>46</sup> la Ristori abbandonò il ruolo della Lecouvreur non tanto per preservare la credibilità del personaggio, tanto più giovane di lei, quanto per recitarne un altro analogo. Nel 1860, infatti, aveva debuttato in francese nel dramma *Beatrix ou la Madone de l'Art* del medesimo autore di *Adriana* e suo influente amico Ernest Legouvé, che le creò su misura una parte conforme all'ideale borghese (e monarchico) di grande attrice.<sup>47</sup>

napoleoni d'oro per riscattare i suoi effetti al Monte di Pietà di Torino (cfr. lettera di Carolina Santoni a Mauro Corticelli, Torino, 14 marzo 1859, ivi, cc. n.n.; lettera di Carolina Santoni a Adelaide Ristori, Parigi, 19 aprile 1859, ivi, c. n.n.).

42. Cfr. «The Musical World», xli, 27 June 1863 (che fa riferimento all'imminente recita al Her Majesty's Theatre di Londra del 3 luglio 1863); Programma di sala, Teatro Principe Alfonso di Malaga, 22 ottobre 1863, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 259. Nel cast Francesco Choti, Giuseppina Palestrini, Pasquale Tessero, Giacomo Gleich, Giovanni Serafini (ibid.).

43. Si vedano i rispettivi programmi di sala conservati al MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 348 (Théâtre Français di Boston, 8 novembre 1866), 353 (Theatre Français di New York, 14-15 novembre 1866) e 369 (New Opera House di Springfield, 9 marzo 1867).

44. Cfr. Recita al Teatro dell'Opera italiana di New Orleans, [febbraio 1867], cit. in E. MONTAZIO, *La Ristori in America. Impressioni, aneddoti, narrazioni di un touriste*, Firenze, Tipografia e libreria teatrale, 1866, pp. 66-67. Per il repertorio americano di Ristori v. W. WINTER, *Shadows of the Stage*, New York, McMillian & Company, 1893, second series, p. 299.

45. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 89: «incontra quasi sempre molta sommissione e cortesia negli artisti da me diretti; che se qualcuno fra essi ardiva di turbare l'accordo, era subito messo a dovere dalla fermezza del mio contegno».

46. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 2000, p. 281.

47. Il dramma (Paris, Hachette, 1860) trattava dell'amore fra un principe e una famosa attrice che le barriere sociali costringevano alla rinuncia. Su Legouvé v. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 233, nonché la lettera di Laura Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 7 gennaio 1856 ne *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, con un saggio di A. MANCINI, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 54.

## 2. Caratteri dell'interpretazione e metateatro

Nel 1852 la trentenne Ristori inseguiva il successo e con *Adriana Lecouvreur* si accreditava nella correlazione fra la diva francese e sé stessa e nell'esibizione insistita d'eccellenza e d'abnegazione al mestiere. Come la Lecouvreur, di umilissime origini, si era costruita un personaggio pubblico grazie al talento e alle frequentazioni altolocate, allo stesso modo la Ristori, che proveniva dal mondo dei guitti e aveva la stessa feroce ambizione, difendeva con le unghie sia le sue conquiste professionali sia il suo matrimonio aristocratico, anomalo per l'opinione pubblica. Questo ruolo le permetteva di valorizzare il suo lavoro, dal momento che la protagonista era un'artista padrona dei suoi mezzi che attraverso lo studio aveva rivoluzionato l'arte drammatica. In una società piena di pregiudizi, la Ristori insisteva sul tema della dignità e della rispettabilità sociale delle attrici; in più, riparava all'immagine di madre senza matrimonio (aveva appena dato alla luce la figlia Bianca), rimarcando il raggiunto *status* di marchesa del Grillo, dicitura con la quale figurava sui manifesti.<sup>48</sup> Difatti, il cronista fiorentino, forse prevenuto, l'accusava di sicumera (sceglieva testi mediocri che solo il suo talento poteva salvare), anche se le riconosceva un complesso di attori di buon livello;<sup>49</sup> gli spettatori triestini, invece, apprezzarono i costumi ricercati, che avrebbero ben figurato anche in una compagnia francese.<sup>50</sup>

La prima traduzione a stampa, a firma dell'attore Gaetano Vestri,<sup>51</sup> fu rivista dalla Ristori, perché nell'affare c'era molto da guadagnare non solo nel mercato delle traduzioni in Italia, ma soprattutto nelle piazze internazionali.<sup>52</sup> Nel

48. Rimando alle note 14–20. V. anche VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 20.

49. Cfr. *La drammatica compagnia Alberto Nota al teatro del Cocomero*, «Il buon gusto», Firenze, 12 dicembre 1852, p. 24, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registro 1, C.B.

50. «Anche nell'abbigliamento essa sommamente si distinse, e, vaglia il vero. Non vidimmo mai in alcun'attrice tanta finezza di gusto e tanto lusso e varietà di vestiti» («Il diavoleto», Trieste, s.d. [ma 1852], ibid., AN.). Oltre a ventagli settecenteschi e parure di gioielli, restano solo i pantaloni alla turchesca di seta azzurra con ricami oro usati nella scena di Rossane del *Bajazet* di Jean Racine (*Adriana Lecouvreur*, [1852], II 6, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 140, p. 21). V. *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori: donazione marchese Giuliano Capranica del Grillo al museo-biblioteca del Teatro stabile di Genova*, catalogo della mostra a cura di S. D'AMICO (XXVI Festival internazionale della Prosa), Venezia, La Biennale, 1967, p. 182.

51. Gaetano Vestri (1825–1862) figlio d'Arte, caratterista, studiò nel collegio di Prato, lavorò con Luigi Domeniconi e coi suoceri Luigi e Antonietta Robotti, poi in compagnia con Luigi Bellotti Bon. Diede segni di alienazione mentale, morì in casa di salute. Cfr. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 581–582 e T. ASSENNATO, *Gaetano Vestri*, in AMAtI, cit., 12 gennaio 2009, amati.unifi.it/S100?idattore=605 (ultimo accesso: 24 ottobre 2022).

52. Cfr. lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Madrid, 2 ottobre 1857, nella quale *Adriana* l'aveva trattenuta «al tavolo per una settimana a tradurre accomodare copiare» (in



copione manoscritto, appartenuto a Adelaide e risalente al 1852, molta parte dei tagli furono imposti dalla censura pontificia così che il senso della storia venne stravolto: fu tolto ogni accenno al tradimento e mutata l'identità della principessa di Bouillon da moglie a sorella;<sup>53</sup> sostituita o eliminata ogni allusione alla religione e ai suoi ministri;<sup>54</sup> espunto ogni richiamo alla sensualità femminile;<sup>55</sup> depennati i riferimenti alla politica e all'aristocrazia.<sup>56</sup> In particolare, i divieti s'abbatterono sulle scene finali dell'ultimo atto (v 3-5) dove fu cancellata ogni traccia di veneficio, cosicché per giustificare la scena di delirio e la repentina fine di Adriana, la Ristori si vide costretta a farla morire d'amore.<sup>57</sup>

Nelle riprese dello spettacolo (1857, 1859, 1866), la capocomico ripristinò l'adulterio e l'avvelenamento come indica il secondo copione manoscritto pervenutoci, forse appartenuto al suggeritore, che ci fornisce i tagli e le riscritture aggiornati, l'indicazione di gesti e di azioni e l'uso di oggetti di trovarobato. Il ritmo scenico si serrava per ragioni di botteghino, dato che gli spettacoli americani dovevano concludersi non oltre le dieci e mezza di sera. Di conseguenza, inesorabili furono i tagli anche nelle parti principali; cancellata con un tratto di matita, la battuta finale di Maurizio diventava *tout court*: «Morta! Morta!».<sup>58</sup>

L'esigenza di elaborare un linguaggio universalmente comprensibile portò la Ristori a usare una gestualità per così dire 'parlante': si portava la mano sulla fronte in segno di turbamento, si lasciava cadere affranta sulla poltrona, dopo il monologo di *Fedra* indicava la rivale e s'arrestava in posizione (analogamente al celeberrimo gesto della Stuarda).<sup>59</sup> L'effetto *tableau* a seguire («tutti

VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 281). Cfr. le edizioni Borroni e Scotti (Milano 1852), Angelo Romei (Firenze 1852 e 1860), Libreria Sannito (Firenze 1863), i libretti con testo a fronte, senza indicazione di editore (Hamburg 1858), W.J. Golbourn (London 1863) e Baker & Godwin (New York 1866).

53. La battuta «Cielo, mio marito!» diventava «Cielo, mio fratello!» (*Adriana Lecouvreur*, [1852], III 2, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 140, p. 45).

54. E.g. il personaggio del Cardinale è sostituito col Ministro (ivi, III 2, p. 42), il sostantivo peccato con disgrazia (ivi, IV 3 p. 60), il verbo adorare con amare (ivi, IV 12, p. 71); nella scena Maurizio-Adriana cassata l'espressione «mio angelo» (ivi, III 4, p. 49).

55. E.g. tagliati l'aggettivo seducente (ivi, III 2, p. 44), il verbo sedurre (ivi, III 4, p. 50). Nella scena Maurizio-Adriana la battuta: «Come resistervi? Ah! Volevate sedurre il Conte?» diventava «Volevate pregare per me» (sic) (ibid.); tagliata la didascalia «abbracciandola» (ivi, III 4, p. 49).

56. E.g. tolti il rimando all'ambasciatore russo (ivi, III 2, p. 42); tagliata «Chi è più nobile di noi?» nella scena Adriana-Principessa di Bouillon (ivi, III 7, p. 55); la battuta «[...] codeste signorone sono vendicative, vedi? A loro è permesso tutto, osano tutto; quella lì in ispece» diventava «Essa è vendicativa, vedi!» (ivi, v 2, p. 76).

57. Cfr. battuta finale di Michonnet a Maurizio: «Sì morta! E per avervi troppo amato!» (ivi, v 5, p. 85).

58. Cfr. *Adriana Lecouvreur*, v scena ultima, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, 140A, p. 104.

59. Cfr. rispettivamente ivi, III 4, p. 49; III 8, p. 57; IV 12, p. 74.

si alzano»<sup>60</sup> e al finale sottolineava i passaggi cruciali del dramma. A livello vocale, l'attrice segnalava gli snodi psicologici del personaggio dapprima con un grido di sorpresa, poi di dolore, infine di disperazione;<sup>61</sup> ma si soffermava più sulla parte spirituale della sofferenza che sulla mera angoscia fisica, rinunciando agli effetti più scontati.<sup>62</sup> Un critico americano scrisse che la Ristori eccelleva nella rappresentazione della ferocia, dell'afflizione, del vaneggiamento; però, ripetendosi all'infinito, finiva per tratteggiare un'Adriana artificiale, senza tenerezza né malinconia.<sup>63</sup>

Adelaide Ristori diceva di ispirarsi a quadri e a statue per le pose sceniche e di visitare i manicomi per riprodurre i trasalimenti delle malate. Nel 1852 viveva in pieno il conflitto fra la sua identità d'attrice e quella di aristocratica. La marchesa era rivale dell'artista e viceversa e questo antagonismo era un veleno, un pericolo mortale, perché falsificava la verità in favore di un'identificazione che imprigionava. Ristori intuì il pericolo che stava correndo e proprio durante la recita di Legouvé, dove si parla di una principessa rivale di un'attrice, ebbe quella che oggi chiameremmo una crisi di depersonalizzazione. Però qualcosa di lei rimase a osservare il fenomeno tanto da poterlo raccontare nei *Ricordi e studi artistici*.<sup>64</sup> Alla fine l'aristocratica prevalse, visto che la Ristori optò per la consapevole recita perenne di sé. La marchesa del Grillo si inseriva nell'alta società e ne accoglieva i modi e i valori; anche si preoccupava di rendere coerente l'immagine privata con la pubblica, vivendo il ruolo di moglie e di madre come una sovrana esposta quotidianamente agli sguardi altrui.<sup>65</sup> La metamorfosi giunse a compimento alla fine degli anni Cinquanta, per cui nella tournée iberica il suo personaggio diventò quello di una gran dama,

60. Ibid.

61. Cfr. la scena Maurizio-Adriana (ivi, II 6, p. 45); Adriana avvelenata dal profumo dei fiori (ivi, v 3, p. 78) e al culmine del delirio (ibidem, v 4). Cfr. analogo grido di Rachel: «Si jamais cri de théâtre sembla un cri d'inspiration, c'est celui-là» (E. LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, Première partie, Paris, Hetzel & C., 1886, p. 227).

62. V.H. MORLEY, *The Journal of a London Playgoer from 1851-1866*, London, Routledge & sons, 1856, pp. 210-211.

63. Cfr. WINTER, *Shadows of the Stage*, cit., p. 303.

64. Cfr. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., pp. 11-12: «Una sera in cui recitavo Adriana Lecouvreur mi accadde che, per la grande tensione dei nervi e della mente, durante quell'ultimo atto di passione e di delirio, poiché venne calata la tela, alla fine del dramma, fui assalita da una specie di attacco nervoso e nel cervello provai tale sconvolgimento da non riacquistare piena conoscenza di me stessa, se non dopo un buon quarto d'ora!».

65. Cfr. V. MONACO WESTERSTÄHL, *La Repubblica del teatro: momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 167-168 e L. MARIANI, *Rachel, Ristori, Pezzana et la Médée de Legouvé*, in *Réécritures de Médée*, sous la direction de N. SETTI, Saint Denis, Université Paris 8, 2007, p. 128.

brillante e caustica, che faceva l'attrice.<sup>66</sup> In questo senso, il teatro rafforzava presso la pubblica opinione l'immagine dell'artista che trattava alla pari con titolati e regine non solo nella finzione, ma anche nella realtà. Nondimeno, per poter continuare a interpretare questo ruolo, alla Ristori, ormai affermata, occorreva una seconda trasformazione: Adriana non sarebbe stata più un'attrice cortigiana, ma una regina della scena del passato (per il presente lei pensava evidentemente a se stessa).<sup>67</sup> Nella versione del 1852 la battuta nella quale la Lecouvreur è definita «regina fra le comiche»<sup>68</sup> fu tagliata, perché la replica avrebbe potuto creare qualche imbarazzo all'attrice-marchesa, al suo pubblico aristocratico, alla censura romana. Ma negli anni Sessanta il personaggio storico aveva assunto portata universale, era diventato mondiale. Mutati i tempi e le strutture sociali, ora anche la fama poteva essere tanto grande quanto effimera. Nel XVIII secolo una grande attrice si rivolgeva a un pubblico d'élite; a metà Ottocento la società si voleva democratica e le nuove strategie di costruzione della celebrità prevedevano che lo spazio prevalessesse sulla dimensione temporale. Per questo la Ristori, figlia della sua epoca, visse la sua fama fra camerino e salotto aristocratico nella duplice dimensione temporale e per così dire estensiva. Spinta dal bisogno frenetico di farsi conoscere contemporaneamente in ogni luogo, portò *Adriana Lecouvreur* nei teatri di mezzo mondo, applicando strategie di autorappresentazione di cui rimane antesignana maestra.

66. Cfr. «El comercio», Cadiz, 4 settembre 1859, p. 255, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registro 13: «una jòven festiva, franca, un tanto burlona, dotada de una sensatez perfecta, una verdadera hija de su època».

67. Cfr. la battuta di Maurizio in ivi, *Copioni*, 140A, v 5, p. 84: «Sì tu, regina del cuore e degna d'imperare su tutti. Chi soffìò nel mio seno il genio degli uomini grandi di cui sei l'interprete? Chi [purificò] sublimò l'anima mia? Tu, tu sola!». V. anche P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 49-60.

68. Lecouvreur dichiarava che il vantaggio che avevano le principesse di teatro sulle vere, era che le prime recitavano la commedia la sera soltanto, mentre le titolate tutto il giorno (MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, 140A, I 2, p. 10). Sul tema nobiltà di nascita e nobiltà del cuore v. ivi, IV 3, pp. 62-63: «Oh! Mio vecchio Corneille, aiutami tu, sostieni il mio coraggio, riempi l'anima mia di generosi slanci, e dei sublimi sentimenti che tante volte ponesti sul mio labbro: fa che io provi al mondo, che siamo degni d'interpretarli e che l'anima dell'artista è [più] nobile <aggiunto: come quella> di chi nasce grande e fra le dovizie [e gli onori]».