

ROBERTO CUPPONE

ADELAIDE, 'BORN A DRAMATIC GIPSY'

Stento a pensare che la vita di Adelaide misuri trentotto metri lineari, quanto i giustificativi biografici che la deriva della storia ha disposto sugli scaffali del Museo dell'Attore di Genova¹. Non amando l'idea che un attore prediligga tramandarsi nei *rendiconti*, scelgo di occuparmi dei *ricordi* – di quell'infanzia quando in fondo Adelaide poteva essere 'imprenditrice' solo della propria *naïveté*; che del resto già Ferruccio Benini, altro veneto *imprestato*, le leggeva ancora nello sguardo celebrandone il compleanno al teatro Fenice di Trieste, con una *phoné* per molti versi a lei familiare:

savè: la ga ottant'anni e la xe sempre quela;
coi cavei quasi scuri e i *oci de putela*,
vivi, pieni de fogo, e co le man de fuso
e un *certo soriseto* che ghe schiarisse el muso...

A ricordarci la circostanza, *oci da putela* e quel *certo soriseto*, è un inaspettato biografo, Corrado Tumiati, in un ritratto in cui l'attendibilità filologica dell'autore si dimostra pari alla più nota competenza psichiatrica.²

1. Non perché non siano un utile punto di partenza per gli studi, semmai perché lo sono *troppo*: nella loro sistematicità rischiano di trasmettere più la volontà di autonarrazione dell'attrice che non la sua oggettività storica.

2. C. TUMIATI, *Un'attrice del Risorgimento: Adelaide Ristori*, in ID., *Collezione privata. Profili e ritratti*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 13-42 (corsivi miei, come d'ora in poi all'interno delle citazioni). Per le due anime di Tumiati, precursore di Basaglia, mi permetto di rimandare a R. CUPPONE, *Tumiati, Corrado*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, vol. 97 (https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-tumiati_%28Dizionario-Biografico%29/). Ultima consultazione: 6 settembre 2023).

1. «Huaa!... Huaa!... Huaa!...: in compagnia Cavicchi»

Incrociamo ricordi diretti e indiretti, Adelaide vivente, pur nel loro diverso valore testimoniale e/o promozionale: Adelaide stessa ricorda che il ‘debutto’ involontario avviene ad appena tre mesi, nella primavera del 1822, quando i genitori, Antonio Ristori e Maddalena Ricci Pomatelli,³ sono ancora in tournée con la compagnia di second’ordine di Antonio Cavicchi. Ricordato come «l’ultimo a mantenere la commedia improvvisata con la maschera del Brighella»⁴ e, all’epoca sessantaduenne, forse già passato in alternanza alle parti da tiranno;⁵ con la figlia Prima Attrice e gli altri due, Luigia e Giovanni, accoglie i Ristori forse grazie all’intercessione della dinamica Teresa, nonna paterna, che essendo attrice di certo momento a Verona, alla notizia della gravidanza di Maddalena potrebbe essere stata tramite di questa *reunion* familiare. Complice, *ça va sans dire*, il vecchio Brighella: allusivo in questo senso appare l’aneddoto scelto da Adelaide per il suo debutto. Ne *Le regalie per capo d’anno*, vecchia farsa di Giovanni Giraud, Brighella, per fare accettare il bebè della padroncina al burbero nonno, durante il banchetto glielo serve in una cesta di vivande:

come fondo del quadro spicca la macchietta comica del buon servitore, che con aria furba e sorridente, stropicciandosi le mani, attende pazientemente l’esito della sua bella invenzione! [...] prima del tempo stabilito io mi misi a vagire: Huaa!... Huaa!... Huaa!... Chi non si figura quel curioso colpo di scena? Stupore generale!... Il padre trasecolato dà un passo indietro! Il buon servitore senza tante cerimonie solleva il bimbo dal paniere e lo pone fra le braccia del nonno sbalordito. Gli astanti rimangono a bocca aperta, i due sposi tentano giustificarsi, ma i miei vagiti in quel punto crebbero tanto che, fra le smascellate risa e il grandissimo baccano che il pubblico faceva in platea,

3. Antonio Ristori (Capodistria, 8 marzo 1796–Firenze, 3 settembre 1861), agli atti figlio di Giuseppe, ma forse invece di un Antonio (cfr. qui più avanti) vive di commercio a Fiume a casa di un padrino fino alla maturità (cfr. L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, pp. 362-363); Maria Maddalena Ricci Pomatelli (Ferrara, 20 ottobre 1795–Firenze, 26 maggio 1874) è figlia di un ufficiale napoleonico; i «due modesti artisti drammatici», come Adelaide li ricorda, si uniscono in matrimonio a Ferrara l’11 settembre 1820, dove abitano presso i nonni materni, quattordici mesi prima della nascita di Adelaide Teresa Gaetana in tournée (Cividale del Friuli, 29 gennaio 1822).

4. 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*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, vol. I, p. 418.

5. Cfr. R. MOTTA, *Cavicchi, Giovanni (Antonio)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 23 (1979), https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cavicchi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione: 6 settembre 2023). La confusione fra i due nomi è ancora ottocentesca (v. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. I, p. 418); pare più credibile che Giovanni sia invece il figlio.

la mia voce squillante non lasciava comprendere più nulla di quello che gli attori dicevano [...]. I miei polmoni non smentirono mai le splendide promesse da me date, uscendo dal panierino miracoloso... Questo primo famoso fatto della mia infanzia fu poi fonte costante di gaiezza per la mia buona mamma, che aveva le lagrime agli occhi per le risa ogniqualvolta me lo raccontava.⁶

Nel ricordo della «buona mamma» spiccano la «macchietta comica del buon servitore» in un improbabile controcena arretrato, più letterario che teatrale; un'entrée «prima del tempo stabilito»; l'epifania di una «voce squillante» che sembra lì apposta a dimostrare che quei piccoli polmoni «non smentirono mai le splendide promesse». Adelaide dunque si annette un debutto per così dire *en travesti*, in «bimbo», come esigevano forse convenzione e decoro; che si ripete a quattro anni, nel primo 'ricordo' probabilmente effettivo, quando, dopo un biennio di tournée nel Nordest (Istria, Dalmazia, Veneto) e in Italia centrale, durante il quale nasce la sorella Carolina (1823) e la famiglia recita nel fatiscente teatrino dell'Arena di Verona (1824), viene chiamata in *Bianca e Fernando* di Francesco Antonio Avelloni (1825) a farsi di nuovo vittima di Cavicchi, ormai spiaggiato nelle parti di tiranno. Questi

si getta sul *figliolletto* lasciato solo, lo afferra e minaccia di ucciderlo se la madre non si arrende ai suoi desideri; sgomento generale! In vano si tenta strapparmi alle braccia di colui. Le grida della povera madre arrivano al cielo. Quegli urli forsennati mi spaventano; *la commedia diventa per me una realtà*; comincio a piangere, a dimenarmi e a tormentare con le mie piccole mani il viso di quel brutto 'coso', *tirandogli la barba, graffiandolo perché mi lasciasse andare*. Infine tanto feci che potei scivolargli dalle braccia e, gridando a squarciagola: – Mi fa male! Mamma, mamma! Mi fa male! [...] Non riuscirono a trovarmi che nascosta fra le vesti della mamma e il pubblico dàgli a ridere, dimodoché *furono costretti a calare la tela*.⁷

Pur fra reazioni di maniera (il generale «stupore» diventa qui «sgomento»), ghermendo la barba di Cavicchi – non più finta della forza delle sue braccia – in questa identità *asessuata* Adelaide sembra avere una prima nitida percezione del palcoscenico come esperienza di lavoro minorile: «la commedia diventa per me una realtà» – o piuttosto la sua realtà diventa la *commedia* – nonostante o proprio per il fatto che il grafomane Avelloni, detto il Poetino,⁸ intendesse scrivere un dramma lacrimoso, forse un arrangiamento, finito in parodia, di

6. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 29.

7. *Ibidem*.

8. «Gli si attribuiscono circa seicento fra commedie d'intreccio, drammi lacrimosi, fiabe, e allegorie» (M.L. SCAUSO, *Avelloni, Francesco Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol.

quel *Bianca e Fernando alla tomba di Carlo IV, duca d'Agrigento* di Carlo Roti, rappresentato qualche anno prima e pubblicato a Napoli quello stesso 1825, da cui si sviluppò l'anno dopo il libretto di Domenico Gilardoni per l'opera di Bellini.

Questo secondo successo *malgré lui* (e *malgré tous*) guadagna ad Adelaide il privilegio di annunciare nell'ultimo intermezzo i programmi della sera seguente; e di lì a poco, nel 1826, appena quattrenne, di essere protagonista di una favola, «her heading part at that early period»: ⁹ *La Giovannina dai bei cavalli e dalla bella carrozza ossia L'eredità*, di un altro autore di baule, del teatro all'antica italiana, August von Kotzebue, appena tradotta dal ferrarese Filippo Casari. L'anno dopo Cavicchi muore nel sonno a sessantasette anni: la compagnia si scioglie, le famiglie si dividono.

2. *Arie di baule: nonna Teresa, «donna sgherra»*

Per i tre anni successivi, 1828-1830, le biografie non riportano debutti né tournées per Adelaide; è a questo periodo stanziale che probabilmente si riferisce «L'arte» quando ci informa che «nelle cose più elementari venne istruita in un conservatorio di Viterbo». ¹⁰ Questa *slide door* di Adelaide, autentica scelta mancata, ci viene raccontata con più dettagli ed empatia da Katherine Field, la 'Kate' con cui l'attrice venticinquenne si confiderà come forse con nessun altro in vita fino a manifestarle quell'avversione al teatro tipica dei figli d'Arte:

despite her success, Adelaide was *very unwilling to act*. She showed much greater love for music, and there is little doubt that Ristori would have made a prima donna had she not been an actress, for nature endowed her with a magnificent mezzo-soprano voice, which of course has since been ruined by incessant speaking. As a girl, she was wont to introduce songs in certain comedies, accompanying herself upon the piano-forte, singing and playing entirely by ear, not knowing one note of music from another, yet producing more effect and throwing more feeling into her *canzoncine* than many a trained artist. ¹¹

4 [1962], https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-avelloni_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultima consultazione: 6 ottobre 2023]).

9. K. FIELD, *Adelaide Ristori*, «Harper's New Monthly Magazine», xxxiv, 1867, 204 (pubblicato anche come estratto: *Adelaide Ristori. Biography*, Paris, Morris père et fils, 1873).

10. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, «L'arte», VIII, 1858, 97 (omaggio della rivista nata nel 1851, pubblicato anche come estratto: Firenze, tip. Mariani, s.d., p. 11). Secondo Tumati (*Un'attrice del Risorgimento*, cit., p. 16) vi sarebbe stata educata «dai sei ai dodici», dopo i primi sei a Ferrara nella casa dei nonni materni.

11. FIELD, *Adelaide Ristori*, cit., pp. 3-4; Mary Katherine Keemle Field (1° ottobre 1838-19 maggio 1896), talvolta con lo pseudonimo Straws Jr., è la singolare figura di giornalista, editrice e poligrafa («she seemed ready to give an opinion on any subject»), nubile ed eccentrica, cui

Questa passione infantile per la musica o meglio per il canto Kate la riscontra, con quel filo di *naïveté* americana, nei fuori programma dell'Adelaide adulta, quando «the old passion still remains, and Ristori will go to the piano and sing the Italian popular songs with admirable expression»; e la spiega, anche qui un po' convenzionalmente, col fatto che «this musical taste was inherited from her father, who possessed so wonderful an ear that he played upon several instruments without the slightest knowledge of any».¹² Con buona pace de «L'arte» («se tu la sentissi sposare alle soavi melodie del piano la incantevole sua voce diresti essere quello il frutto di molti d'anni di studio»)¹³ Kate ci ricorda invece che lo studio (poco) cui Adelaide accettò di sottomettersi fu merito di qualcun altro:

Adelaide's grandmother and *first teacher* – who had been a fine actress in her day – looked with no favour upon the old guitar which a little pupil preferred thrumming to memorizing parts, and as a punishment for not studying, would put her granddaughter in an open trunk during meal-times.¹⁴

Ecco: a insegnare ad Adelaide cosa siano la musica e lo studio – e il baule del trovarobe – entra in scena la «first teacher», nonna Teresa. Cui in verità nessuno nega questo strategico ruolo di iniziazione; *in primis* Adelaide che non a caso ne porta il ricordo fin dal suo secondo nome:

mia nonna era figlia dei conti Canossa di Verona. Fece un matrimonio d'inclinazione con un giovane della borghesia Sig. Ristori. Da tale matrimonio ebbe un figlio ed una figlia. Il figlio Antonio, era mio padre, la figlia Luigia. Mio padre si sposò con una giovane ferrarese della borghesia di nome Pomatelli e ne ebbe 11 figli, me compresa. In seguito a critiche vicende politiche si dedicarono all'arte drammatica. La femmina si maritò con Francesco Augusto Bon della nobiltà veneta scrittore, autore ed artista di prim'ordine. Da questo matrimonio nacquero due figli ed una femmina. Mia nonna rimasta vedova del mio nonno Ristori, si rimaritò con un artista che si chiamava Mariani dal quale ebbe due maschi ed una femmina. Il primo dei due vive a Venezia ed è D.re in medicina. L'altro è morto da un anno. Mai dal mio povero padre intesi pronunciare il nome del nostro nonno. Ma dei Ristori ve ne sono molti in Italia ed anche so che vi è un Marchese Ristori, che io non conosco. Mia nonna è morta nel '57. Il mio povero pa-

Adelaide si confida per la tournée americana – forse anche in virtù del fatto che Kate ha trascorsi di attrice.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

dre nel '61. La mia mamma nel '75. Mia zia con mio zio Augusto Bon morirono da tanti anni e anche il loro figlio.¹⁵

In famiglia di Adelaide, dunque, il nome del nonno è *impronunciabile*: e in effetti Francesco Augusto Bon, che pure ricorda la futura suocera in compagnia a Lucca, del marito di lei dice solo ch'era «un attore mediocre».¹⁶ Ma un *estraneo*, Pompeo Dalla Riva, quel nome del nonno che Adelaide non fa in tempo a conoscere, se lo lascia scappare in un profilo biografico di Luigia, zia di Adelaide: «da Antonio e Teresa Ristori nacque in Torino Luigia allorché la di lei madre figurava al fianco di De Marini in qualità di prima attrice nella compagnia condotta allora da Enrico Paganini [...] rimasta orfana del padre fu dalla madre iniziata ancor fanciulletta nell'arte drammatica».¹⁷ Che questo Antonio, secondo Adelaide sposato «per inclinazione», morto ante 1820, quando Luigia e Antonio *jr.* avevano già un patrigno¹⁸, abbia trasmesso il nome al suo primo figlio può essere plausibile: tanto più perché il mistero familiare sul nome del nonno è forse da associare al dubbio che il *marito di Teresa* non sia per forza il *padre di Antonio jr.*¹⁹ Il dubbio è dovuto alla intensa vita affettiva di Teresa, su cui i contemporanei non lesinano le allusioni *prudes*:

15. Questa *Genealogia della mia famiglia*, ms., «scritta negli ultimi anni di vita», definita da Viziano «non del tutto ortodossa», è in F.A. BON, *Scene comiche, e non comiche della mia vita* (ante 1858), ediz., introd. e note a cura di T. VIZIANO, Roma, Bulzoni, 1985, p. 159n. (già in «Teatro archivio», 1979, 1, pp. 33-112; 1979, 2, pp. 172-277; 1980, 3, pp. 265-294).

16. Ivi, p. 129.

17. P. DALLA RIVA, *Luigia Bon*, «Strenna teatrale europea», 1844, p. 68.

18. Così Viziano in BON, *Scene comiche*, cit., p. 159n.

19. Quando Capranica del Grillo (*La genealogia di Adelaide Ristori*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 120-122) negli atti di morte del padre di Adelaide – civile (Firenze, Archivio di stato, *Stato civile, Comunità di Firenze*, morti dell'anno 1861, b. 2194, atto n. 3926) e religioso (conservato nella parrocchia di San Marco) – legge «figlio di Giuseppe e di Jacopa Canosi» non si accorge di tre incongruenze che mi vengono segnalate da Anna Bogo, insostituibile risorsa della Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia. La prima riguarda la madre: anche ammesso che il cognome sia «Canosi», il nome potrebbe tranquillamente essere letto «Teresa» (fig. 1); in secondo luogo, proprio sotto a questo (ma in riferimento al defunto successivo!) si legge nettamente «Ristori Teresa»; infine a fianco, nella colonna del coniuge, anziché Maddalena Ricci Pomatelli, come ci aspetteremmo, figura una sconosciuta «Ciulli Rosa». È dunque quasi certo che il «curato» che li firma, stendendo contemporaneamente i quattro atti della pagina, abbia pasticciato, invertendone due e forse anche ripetendo i nomi di battesimo. Che Capranica abbia potuto ritrovare gli atti civile e religioso «perfettamente identici» si spiega con una trascrizione *meccanica* dall'uno all'altro (all'epoca i religiosi avevano spesso mandato ufficiale dalle anagrafi civili); il nome del padre, «Giuseppe», in attesa di verifiche, ci riporta al dubbio fra paternità naturale e legale; quanto alla madre, Capranica tira una conclusione sbagliata («si può ipotizzare che Jacopa fosse il primo nome di battesimo e Teresa un secondo nome usato nella sua attività artistica») e una inutile («che sempre per esigenze artistiche il cognome Canosi sia stato modificato in quello più

Teresa Ristori, *donna sgherra*: uso pretto vocabolo toscano: stava sulla vita amorosa e non pativa penuria di sospiranti, *né molto li lasciava sospirare*; era anzi tenera che crudele; le si assegnava dovizia di adoratori e si susurrava non tenesse a rigidità di costumanze spartane. Anzi, si buccinava che, non ostante essa fosse andata giovanissima a marito, la figlia Luigia, sposata a Luigi Bellotti, e poi al Bon, *dovesse riconoscere per padre un banchiere israelita*; e Antonio, il quale fu padre alla gloriosa Adelaide, avrebbe potuto ripeter la sua origine da un Console spagnolo. È certo che a Teresa Ristori sarebbe avvenuto dire de' figliuoli da lei nati: – son figliuoli di alcuni signori!²⁰

Rasi, in quello che ancora oggi mi sembra il profilo più attendibile di Teresa – non fosse altro perché si dichiara in possesso di alcuni manoscritti che la riguardano, forse avuti proprio da Adelaide – la ricorda «nata nel 1777, e sposa a un Ristori comico» (che fa risalire forse alla schiatta secentesca di un improbabile Tommaso di 132 anni; ma che Adelaide invece ricorda semplice «giovane della borghesia»); «artista drammatica di grande valore per le parti di *prima donna* così nella tragedia, come nel dramma e nella commedia» e ottimamente recensita dal «Giornale de' teatri» (Venezia 1820); quanto ai *gossip* di Jarro, aggiunge che il banchiere si chiama Sacerdote, che Teresa sposa in seconde nozze tal Bonagamba (in luogo – *od oltre a?* – quell'«artista» Mariani ricordato invece da Adelaide) e che un compagno d'Arte di lei, Luigi Forti, allude con poco rispetto alla sua «prodigalità». Infine la fa ritirare dalle scene a casa della vedova Tommasini, sorella del genero Francesco Augusto Bon, a Venezia, nella parrocchia di San Bortolamio, dove muore «quasi improvvisamente per bronco-emorragia nel 1842»²¹ (per Adelaide nel 1847).

Fra tutte, dunque, l'affermazione della nobiltà della nonna da parte di Adelaide è quella di più difficile contestazione, sia perché è così netta e da lei anteposta a tutto, sia perché Rasi la accredita, Adelaide vivente.²² Infine perché arriva ora l'atto di battesimo di una «Rosa Theresia Gabriela de Canossa», da

risonante di Canossa»), perché l'equivalenza fra le varie accezioni del patronimico (Canossa, Canosa, Canossi, Canosi) è normalmente attestata; ad esempio già nel 1637 un Giovan Paolo Canossa, «essattor» dell'accademia Filarmonica di Verona, è agli atti in tutte e quattro le forme (*Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, vol. III. 1637-1733, a cura di M. MAGNABOSCO e L. OCH, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015, *Indice dei nomi*).

20. JARRO [pseud. di Giulio Piccini], *Memorie di una prima attrice (Laura Bon)*, Firenze, Bemporad e figlio, 1909, p. 1.

21. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 363-382.

22. In fin dei conti anche le frequentazioni di un «banchiere israelita» e di un «console spagnolo» sembrano attagliarsi a tale profilo.

me rinvenuto presso l'Archivio diocesano di Verona,²³ effettivamente «figlia dei Canossa di Verona» (marchesi, però, e non conti).

Rimando ad altra occasione l'analisi dell'atto, perché al momento, pur fra significative concordanze (il nome Teresa, come quello della madre, altrettanto avventurosa; il fatto che si dedicò all'arte drammatica «in seguito a critiche vicende politiche» - i Canossa, tradizionalmente integralisti cattolici, si trovarono a giocarsi un ambiguo ruolo di sostegno a Napoleone), suscita altrettante questioni (ad esempio un matrimonio nobile in Orti Manara di Busolo privo di riscontri tanto in Jarro che in Rasi; o l'anno della morte, 1851, ancora diverso dai due proposti da Rasi e da Adelaide). Resta comunque l'evidenza che nonna Teresa, ben più dell'innominabile nonno Antonio, sia il vero *omen* di Adelaide, per essere *sghe*ra, spavalda e determinata, e per quel suo appartenere alla più grande aristocrazia italiana.

Arriviamo così alla paradossale conclusione che ben prima di sposarsi Adelaide avrebbe potuto vantare una nobiltà autentica, non acquisita, ma di sangue; longobarda medievale (Canossa) anziché romana rinascimentale (Capranica); rigorosamente illegittima. Ma da vero *roman comique*, alla stregua del nobile pezzente Sigognac nel *Capitaine Fracasse*, in fuga dal suo Château de la Misère. E che forse l'intera carriera di Adelaide (matrimonio compreso) potrebbe essere vista così come un'implicita emulazione di questa figura matriarcale, di donna indipendente, autrice del proprio destino.

3. *Ingenua, ma non troppo: in compagnia Rosa-Tranquilli*

Il 26 dicembre 1831 per il carnevale al teatro Pantera di Lucca, e dunque presumibilmente per il resto della stagione, Adelaide è in locandina per le parti di ingenua con la sorella Carolina; «all'età di 10 anni mi affidarono di preferenza parti di piccoli servi»,²⁴ ricorda (dunque di nuovo *en travesti*: constatazione banale se non fosse che Adelaide in seguito rifiuterà programmaticamente il travestimento in teatro). La compagnia, quella di Luigi Rosa, padre e tiranno, e Pasquale Tranquilli, primattore, ha qualche velleità in più rispetto alla

23. Per cui ringrazio il direttore, don Guglielmo Bonfante. La famiglia Canossa di Verona è ramo cadetto di quella della celebre Matilde: tra il 1797 e il 1814, Napoleone e il viceré Eugenio Beauharnais sono ospiti a Verona di palazzo Canossa; Bonifacio (fratello di Teresa), autore del progetto di bonifica delle Valli Grandi Veronesi, è a Parigi nel 1810 per le nozze dell'imperatore con Maria Luisa d'Austria e riceve da lui numerose onorificenze; grazie a lui il soppresso convento dei SS. Giuseppe e Fidenzio viene assegnato a un'altra sorella di Teresa, Maddalena, fondatrice dell'ordine delle Canossiane e successivamente (1988) santificata da Giovanni Paolo II.

24. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 30.

Cavicchi; comprende talvolta un corpo di ballo, presenta drammi lacrimosi, un autorevole repertorio italiano (Goldoni, Alfieri) e – se si accetta che la «Comica Compagnia Rosa» da me individuata *in tournée* al teatro Eretenio di Vicenza tra il 21 e il 29 ottobre 1832 sia la stessa – soprattutto un accattivante cartellone di novità francesi.

1832. 21 8bre

Comica Compagnia Rosa

Per recite n. 8

1. *Malvina ovvero il matrimonio per inclinazione*, di Scribe – *Il marito di mia moglie*, di Rosier
2. *La famiglia di Riquebourg*, di Scribe – *Le gelosie di Lindoro*
3. *La fidanzata*, di Scribe (nuova prima) – *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, di Giraud
4. *Filippo*, dramma in 2 atti di Scribe – *Il barbiere castellano*, farsa
5. *La separazione*, di Melesville – *Il casino di campagna*, farsa
6. *Un odio ereditario*, di Cosenza – *La fanciulla e la vedova*, farsa
7. *Gli innamorati* – *La fidanzata di Fiume*
8. *Amore ed equivoco* di Casari – *Madama di Saint'Agnès*, di Scribe.²⁵

Come si vede, Scribe vi fa da padrone, con ben cinque *pièces* in otto sere, aprendo e chiudendo la tournée; con *Malvina ovvero il matrimonio per inclinazione*, pubblicata appena due anni prima; *La famiglia Riquebourg ovvero il matrimonio mal combinato*, commedia in due atti, e *La fidanzata*, annunciata ufficialmente come «nuova prima», naturalmente per l'Italia (Auber nel 1829 ne aveva già ricavato l'*opéra-comique* in tre atti *La fiancée*); *Filippo*, dramma in due atti cofirmato con Melesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) e Jean-François Bayard, anch'esso di recentissima traduzione italiana (1831); e in conclusione con l'ormai classico *Madama di Saint'Agnès* (1827). Praticamente contemporanei sono i testi di Joseph Bernard Rosier, *Il marito di mia moglie* (appena tradotto per i tipi dei Filodrammatici di Milano) e *La separazione*, commedia in tre atti di Melesville e Carmouche, addirittura in una traduzione manoscritta di compagnia.²⁶ Gli italiani sono rappresentati, oltre che da Goldoni (*Le gelosie di Lindoro* e *Gli innamorati*, probabilmente in adattamenti liberi, come d'uso), dal 'classico' Giovanni Giraud (*Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, 1807), dal versatile Giovanni Carlo Cosenza (*Un odio ereditario*, già rappresentato come *La discordia domestica*, Napoli, 24 luglio 1823, compagnia Fabbrichesi) e da Casari, forse in repertorio per la recente scomparsa dell'autore (*Amore*

25. *Elenco delle commedie recitate nel teatro Eretenio di Vicenza dal 1823 al giugno 1838*, ms., Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, Fondo Eretenio (fig. 2).

26. *La separazione. Commedia in tre atti dei signori Milesville e Carmouche. Tradotta da G.[aetana] R.[osa]. Maggio 1831*, ms., Torino, Biblioteca civica, MS B.89.

ed equivoco, 1827). Quanto alle farse (*Il barbiere castellano*, *La fanciulla e la vedova*, *La fidanzata di Fiume*, *Il casino di campagna*), l'unica che riesco ad attribuire è l'ultima, al ben conosciuto Kotzebue.

Mi piace pensare che forse a questo periodo, alla varietà di questo repertorio, seppure *o forse proprio in quanto* vissuto da 'ingenua', potrebbe risalire da un lato la versatilità di Adelaide tra comico e tragico, così ottocentesca e *mélo* («sino al 1846 nessuna attrice fu più di lei applaudita sui teatri d'Italia nel recitare la commedia: *La locandiera*, *Gl'innamorati*, *Zelinda e Lindoro* del Goldoni, *La lusinghiera* e *La fiera* del Nota da lei rappresentate lasciarono ricordi imperituri. Il suo nome reso per tal modo popolare veniva dall'avvocato Gherardi del Testa posto a titolo d'una commedia, *Il regno di Adelaide*);²⁷ ma anche la grande empatia che avrebbe poi saputo ispirare ai francesi: «ciò che maggiormente contribuisce a farla ammirare dai Francesi si è che la Ristori passa con grandissima facilità dalle lacrime al riso dalla morte alla vita dalla tragedia alla farsa [...] e la stessa Rachel quantunque somma non è mai stata veduta recitar la umile e brillante commedia».²⁸

4. 'Primattrice' per caso: in compagnia Moncalvo

La progressione artistica e professionale di Adelaide & famiglia è ben rappresentata dalla traiettoria folgorante che ha in compagnia Moncalvo:²⁹ bambina, ingenua, seconda donna giovane e infine primattrice; più cambi di ruolo che stagioni, che sono in effetti solo tre, dal 1834 al 1836. «Era l'idolo di un pubblico intelligente, la perla di una delle migliori Compagnie che allora girassero l'Italia».³⁰

27. [F. LINATI], *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858, p. 7; gli editori dichiarano di essersi ispirati a un testimone francese e a MONTAZIO [Enrico Valtancoli, et al.], *La Ristori: cenni critici biografici*, Milano, Volpato e C., 1855 (sostanziale riedizione di *Adelaide Ristori: cenni*, «Rivista di Firenze», 1845, 38 (estratto: Firenze, Tipografia Mariani, 1845; ampliato e tradotto dall'autore in occasione della tournée francese; con l'aggiunta da parte degli «editori» dell'accoglienza fatta al teatro Carcano).

28. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, cit., p. 17.

29. Per Giuseppe Moncalvo (Reggio Emilia, 4 luglio 1781-Milano, 29 agosto 1859), attore e autore, rimando qui soprattutto alla sua autobiografia (*Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Milano, Coi tipi di Luigi Brambilla, 1858; rist. Pavia, Biblioteca universitaria, 2011) e ai saggi di A. BENTOGGIO, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario*, in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 167-187; e di L. CAVAGLIERI, *Giuseppe Moncalvo: «attore politico rivoluzionario?»*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, a cura di Q. MARINI et al., Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013, pp. 313-322.

30. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, cit., p. 6.

egli diresse per primo la mia educazione artistica, che sebbene ciò dovesse parer strano per essere Moncalvo un famoso Meneghino, pure aveva tale intelligenza ed era così profondo conoscitore dei veri precetti dell'arte, che i suoi insegnamenti erano ammirabili.³¹

C'è da credere che non sia un'attestazione di stima così formale: Regli le conferisce un contenuto più tecnico affermando che Moncalvo «la educò alla verità ed è per questo che formò la sua fama nella commedia» proprio in quanto erede e distillato di una tipizzazione comica di secolare tradizione italiana, «quintessenza di tutte le maschere passate e future».³² Quanto ai debutti, nonostante in principio la gavetta non sembri finita («grazie a una statura slanciata, mi camuffano da donnina, destinandomi le particine di servetta»; «a quello che pare si erano fitti in capo che o come uomo o come donna non fossi tagliata che per rappresentare tale genere di personaggi»),³³ già il 15 novembre 1834, Torino, al teatro d'Angennes, ospita la prima «beneficiata della ragazza Adelaide Ristori» (dodicenne) con la commedia *La bandiera parlante*, forse dello stesso Moncalvo.³⁴

E una seconda l'anno dopo, il 18 luglio 1835, in pomeridiana, in un altro luogo tipico di incroci del teatro popolare, quel Circo Sales fondato sei anni prima da Giovanni Battista Sales burattinaio inventore di Gianduja³⁵ («giunta a 13 anni, essendo io sviluppata della persona, mi assegnarono anche qualche parte di seconda donna! Vera mostruosità; ma ciò non si badava nelle piccole Compagnie»). Questa volta il testo è certamente di Moncalvo, che le affida così una propria creazione, una «strampalata bizzarria spettacolosa, come lascia intendere il titolo stesso [...] in tempi che siffatta roba inondava le scene»,³⁶ di cui Deabate riporta l'annuncio della «Gazzetta piemontese» affidato al «poeta di buon gusto» Felice Romani:

il dramma che la giovinetta Ristori ha scelto per sua serata è nuovo affatto per Torino, se devesi prestar fede al manifesto: è intitolato: *Il delitto punitore*, attenti bene, ossia

31. Cit. in A. BERLOTTI, *Giuseppe Moncalvo artista comico. Notizie e documenti*, Milano, Ricordi, 1889 (anche in «Gazzetta musicale di Milano», 11 agosto-6 ottobre 1889).

32. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 448-450.

33. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 31.

34. Cfr. G. DEABATE, *I primi passi di Adelaide Ristori*, «Nuova antologia», 1906, 126, pp. 70-78.

35. Torino 1773, 4 febbraio 1849, nel teatro, poi Circo Milano e poi cinema, attuale Casa Hollywood in corso Regina, si svolgevano svariate forme d'intrattenimento, comprese le corse di cavalli.

36. Cit. in DEABATE, *I primi passi*, cit., p. 72.

le *Due figlie spettri*, più attenti ancora, con *Meneghino servo spaventato dalle ombre!* [...] Venite, o lettori. Trattasi di far beneficio ad un'Amorosa giovane e il beneficio che ella si aspetta sarà corrispondente alla vostra cortesia. [...] Vedetela là! Ella è appena uscita dall'adolescenza: età felice, età del coraggio, delle speranze, della bellezza; ella è graziosa, disinvolta, gentile; ella recita con verità, con passione, con brio, promette di diventare un'attrice di cartello.³⁷

La profezia di Romani si avvera subito; di beneficiata in beneficiata, fra tubanze che non sappiamo quanto sue piuttosto che paterne, nel 1836, a quattordici anni appena, Adelaide debutta a Novara come prima attrice in *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico³⁸ – testo scritto per Carlotta Marchionni ventun anni prima e ormai avviato, per un complesso di ragioni romantico-politiche, a diventare tema europeo, con traduzioni in francese e in inglese (nella versione di D'Annunzio si misureranno in seguito le più grandi, da Sarah Bernhardt a Eleonora Duse). Porterà il ricordo di quel debutto come quello di una nuova, forse definitiva *prima volta*. «Io fui Francesca» forse Adelaide non lo disse mai, come Eleonora invece disse «Io fui Giulietta»;³⁹ ma lo *fece dire*, in occasione del suo debutto in Francia il 22 maggio 1855:

finalmente Francesca da Rimini *comparve. Comparve sotto le spoglie della Ristori*. Ella parlò d'amore, di dovere, di fedeltà, *di memorie d'infanzia* con quella voce soave e carezzevole, con quell'accento dolcemente commosso, con quella sensibilità che il cuore solo può dare; e il pubblico, preso da incanto, *cessava di respirare per ascoltarla*, per intenderla ancora, perché una non sfuggisse delle sue imbalsamate parole all'aveide ed attonite orecchie. *Di poi all'idillio, all'elegia, al canto di dolore seguì la tragedia vera coi suoi impeti e coi suoi furori; ché se Francesca seppe toccare e suscitare le dolci emozioni, meglio ancora ella seppe colpire di terrore e ispirare spavento.*⁴⁰

37. Ibid.

38. Sua prima tragedia di successo, composta tra il 1813 e il 1815, rappresentata per la prima volta al teatro Re di Milano il 18 agosto 1815 e pubblicata clandestinamente (*Francesca da Rimini, tragedia*, Londra, s.e., 1818).

39. Su questo momento iniziatico cfr. R. CUPPONE, «Io fui Giulietta». *La prima volta di Eleonora*, in *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del convegno internazionale per i 150 anni dalla nascita di Eleonora Duse (Venezia 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. BIGGI e P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 21-38.

40. MONTAZIO, *La Ristori*, cit., pp. 26-27; ripreso tre anni dopo quasi parola per parola da [LINATI], *Adelaide Ristori*, cit., pp. 9-10: «compariva sulle scene di Parigi la *Francesca da Rimini*. Col labbro della Ristori essa parlò di fedeltà d'amore e le sue parole parvero di persona che non fosse terrena: all'idillio, all'elegia successe il tumulto della vera tragedia ed il pubblico incantato frenò il respiro perché nessuna le sfuggisse di quelle ispirate parole. Fra la sorpresa e l'ammirazione scoppiarono gli applausi e quando al cader del sipario fu loro concesso libero lo sfogo le ripetute chiamate palesarono che la Ristori aveva vinto». Chi può dire se questa iterazione, invece di sminuire l'eccezionalità del debutto, piuttosto non la sottolinei?

Diffidiamo pure dell'enfasi promozionale di questa testimonianza differita. Resta un fatto che da allora Adelaide ne fa un cavallo di battaglia fra i suoi prediletti, tanto da confessare inopinatamente l'immane sforzo, e non solo artistico, che le è costato (di nuovo affida a Kate un racconto, che potrebbe essere letto in prima persona: «she was so tall and thin that it required every possible artifice to convert the undeveloped girl into a woman»);⁴¹ da sceglierlo per la sua prima grande tournée all'estero, per la prima volta allo scoperto dal riparo della lingua madre;⁴² da disegnarsi da sola, e con quali appassionate, adolescenziali finiture, il costume per il debutto parigino, e a restarvi in seguito fedele;⁴³ da riprenderlo tutte le volte che può, e perfino, quando ormai l'età non glielo consente più, ritornando al dettato dantesco: declamando il v canto dell'*Inferno* almeno tre volte: nel 1865 per il centenario dantesco, riformando il cast di Parigi, con Ernesto Rossi (Paolo) e Tommaso Salvini (Lanciotto); l'anno dopo a braccetto di Tommaso per commemorare Ernesto Rossi, nel frattempo scomparso, al teatro Costanzi di Roma e ancora due anni dopo al Carignano di Torino per l'Esposizione⁴⁴ (non a caso, forse, a cavallo della fatidica decisione di occuparsi dei suoi *Ricordi*). Poco si ricava dal confronto della parte levata col testo originale: a parte qualche scempiamento ('gli' diventa spesso 'li', 'giubbilar' 'giubililar', 'cuor' 'cor'), riduzione di enfasi ('tutto... svelarti' diventa 'tutto svelarti') o altra semplificazione sottesa più a obiettivi fonetici che drammaturgici (fig. 3).⁴⁵

Quale allineamento di circostanze può avere determinato in Adelaide una così profonda impressione? Forse l'inaspettata accelerazione di carriera (e di vita) che la mette in condizione di diventare lei il decisore dei destini di famiglia, fra nobiltà perdute, patronimici 'smarriti' e guittalemme? Forse il debutto finalmente in un Teatro Nuovo, qualcosa di più ambizioso delle arene, teatrini

41. FIELD, *Adelaide Ristori*, cit., p. 4; e pensare che «a diciotto anni non sapeva ancora cosa fosse l'amore», afferma con certezza Viziano (p. 3) sulla scorta dell'«esame cranioscopico» (!) cui venne sottoposta nel 1840 dal medico inglese Castle.

42. Forse anche perché pochi mesi prima si erano celebrati i funerali di Silvio Pellico (Compagnia Reale, 11 marzo 1854).

43. «Un modello che sia adattissimo per lunghezza e larghezza alla mia figura»; Adelaide interpreta Francesca «rimanendo fedele negli anni a un costume [...] senza alcuna estrosità di forme e la cromia è volutamente tenue. Il colore è il segno che Ristori non cambia nel tempo»; b. n. [Bruna Niccoli] in *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda (guida alla mostra)*, a cura di L. CAVAGLIERI, D. PARODI e G. RICALDONE, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, 2022, p. 18.

44. Cfr. T. SALVINI, *Discorso in commemorazione di Adelaide Ristori tenuto da Tommaso Salvini al Circolo Filologico di Firenze la sera del 17 dicembre 1906*, Firenze, Tip. Barbera, 1906, p. 14; T. VIZIANO, *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Fi), La conchiglia di Santiago, 2013, p. 406.

45. Le 218 parti levate conservate al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova in sei buste e due cartelline non recano data.

in legno e spazi polivalenti fino ad allora frequentati?⁴⁶ Forse finalmente una storia che la colloca potenzialmente nella Storia, fra Dante e Risorgimento?⁴⁷

5. *Le memorie del diavolo... (per finire in burletta)*

È noto come questa ‘rivelazione’ artistica e professionale spaventi il padre che, nel conseguente passaggio alla Compagnia Reale Sarda, nel 1837, chiede e ottiene da Gaetano Bazzi un paradossale ‘arretramento’ di ruolo per lei, accettando un contratto da ingenua (e da generico primario per sé: per totali seimila lire). Ben raccontato da lei stessa è il *ricominciamento* con Carlotta Marchionni, iniziato da lì a poco (1838) col rapido passaggio al ruolo di prima donna giovane: ne ricava non il ripudio dell’esperienza di figlia d’arte, ma l’utilizzo di questa in una strategia artistica più ampia: «allora comincio realmente la mia educazione artistica, allora fu che acquistai cognizioni, regole che mi ponevano in grado di discernere i pregi che qualificano il vero artista».⁴⁸

A partire dall’ultima recita di Marchionni (Torino, teatro d’Angennes, 2 febbraio 1840) Adelaide è definitivamente prima attrice, in alternanza con Amalia Bettini; come tale la sua prima beneficiata è forse *I due fantasimi*, «produzione tratta dal francese da Giovanni Borghi in allora primo attore brillante d’Italia».⁴⁹ Ma l’‘adolescenza’ non finisce qui: nell’economia di questo miniromanzo di formazione, può rientrare un ultimo aneddoto che Adelaide non a caso si perita di *ricordarci*. Incapace di stare lontana dal teatro, vi si reca la sera del debutto di una novità francese, una *comédie-vaudeville* in tre atti di Etienne Arago e Paul Vermont;⁵⁰ e, complici la giornata di riposo, la musica, una festa nella festa e *le maschere*, perpetra una «ragazzata»:

il capriccio mi prende d’entrare in scena anch’io in mezzo a quelle comparse per sorprendere il primo attore. [...] Indossare un domino, coprirmi il volto con la mezza mascherina nera, fu affare di un minuto! Mi presento sulla scena in mezzo ai figuranti. Allo scatto di mezzanotte, tutti dovevano smascherarsi. Che visaccio mi fece il primo

46. Il teatro Nuovo di Novara (poi Sociale, poi Coccia) era stato inaugurato nel 1779 su progetto dell’architetto pontificio Cosimo Morelli, appunto più raccolto e finalizzato al teatro piuttosto che agli spettacoli circensi e di arte varia.

47. Cfr. F. FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Rimini, Maggioli, 2019 (frutto delle ricerche del Centro internazionale di studi Francesca da Rimini, dal 2006 con sede a Los Angeles [UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies] e a Rimini [rivista «Romagna arte e storia»]).

48. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 32.

49. MONTAZIO, *La Ristori*, cit., p. 27.

50. Con musica di Joseph-Denis Doche, Parigi, Théâtre du Vaudeville, 2 marzo 1842.

attore, accorgendosi della mia presenza! Ma io immobile, soffocando le risa, non mi scompono affatto. Il pubblico, accortosi della *burla*, proruppe in un forte applauso.⁵¹

Chi conosce i figli d'Arte, sa che 'burletta' è quella replica in cui, spesso a fine *tournee*, in circostanze di troppo entusiasmo o troppa noia, la compagnia decide di sfidare il pubblico, esasperando le battute, giocandosi scherzi in scena e insomma, *semel in anno*, dimostrando sdegnosamente l'indipendenza propria e del proprio *mestiere* da quel pubblico che li ha invece resi oggetto di una vita non scelta. Insomma, una burla non tanto ai colleghi, ma al pubblico; una vendetta. Davvero qualcuno può credere che sia una coincidenza che il titolo di quella *comédie-vaudeville* fosse proprio *Le memorie del diavolo*?

6. Tutte le prime volte di Adelaide

Se tentiamo di ipotizzare quale possa essere l'eredità tecnica di tutte queste *prime volte*, un primo esito sembra innanzitutto il pragmatismo – 'realismo' interpretativo piuttosto che *naturalismo*, ricerca degli «effetti prima che degli affetti», come direbbe Flaminio Scala, fin quasi al limite dell'anticonvenzionalità: al clou dell'orazione funebre Salvini ricorda che «provenne da modesti artisti comici» e che «crescendo con questi acquistò facilmente *la pratica della scena*», per cui

nulla di convenzionale, nulla di mendicato, di perplessa e di difettosa si osservò nel suo porgere, nell'incedere nel gesto [...] *Il vero fu sempre la sua guida, il suo istinto, ed è ciò tanto esatto che sul principio della sua luminosa carriera preferiva il Dramma e la Commedia* al componimento tragico, perché nei primi aveva un campo a seminarvi la naturalezza e la verità, mentre nell'ultimo, doveva contrastare con le esigenze del verso, con la convenzione dell'incedere e del gesto, e con argomenti e passioni non consoni al suo modo di sentire.⁵²

Questa «*pratica della scena*», l'attraversamento di drammaturgie così varie, l'acquisizione delle conseguenti competenze attoriali (maschera, tipo fisso, personaggio), è anche ciò che forse intende Adelaide quando si riferisce all'apprendimento delle «transizioni», che appunto non significa solo saper cambiare registro (minimo sindacale per un attore), ma *rendere credibile il processo, a pubblici diversi in situazioni diverse*. Si parla di drammaturgia d'attore:

51. RISTORI, *Ricordi*, cit., pp. 33-34.

52. SALVINI, *Discorso*, cit., p. 4.

*appresi a ben distinguere e delineare le passioni comiche e drammatiche: la mia indole mi faceva inclinare maggiormente alle tenere, alle gentili. [...] Imparai a curare le transitorie, solo per meglio fondere i contrasti fra loro, studio capitale, difficile, minuzioso, talvolta tedioso, ma della massima importanza e necessità. Le transizioni, in una parte in cui siano in gioco due estreme opposte passioni, sono quello che nella pittura è il chiaro-scuro per fondere le tinte, e per tal modo raggiungere la verità senza che l'artificio vi trasparisca.*⁵³

È evidente come 'realismo' e «transizioni» non siano che un precipitato di quelle strategie di adattamento che i figli d'arte dovevano elaborare per sopravvivere quotidianamente alla sfida loro posta dalla estrema difformità degli spazi recitativi (dal teatrino di legno in Arena alle arene all'aperto, dai politeama ai teatri all'italiana), per cui la sintassi elementare di questa drammaturgia d'attore è fatta in fondo di «entrate», «uscite» e «voltate» (finte uscite):

alcuni [...] non si peritano affatto calcare quelle tavole presumendo poterlo fare *al pari di un attore cresciuto su quelle*. Errore madornale! Una delle principali difficoltà che si incontrano è il *saper camminare sopra un palcoscenico che per il sensibile pendio della sua costruzione facilmente fa vacillare il piede, massime quello di un principiante e specialmente alle entrate ed alle uscite*. [...] Sebbene fossi stata dedicata all'arte dall'infanzia ed istruita con la più grande cura giorno per giorno dalla mia ava paterna, pure all'età di 15 anni i miei movimenti non avevano ancora acquistato tutta quella scioltezza e quella naturalezza necessaria a rendermi padrona della scena e *quelle voltate or ora accennate sempre mi impensierivano*.⁵⁴

A questi tratti artistici aggiungiamo pure una consapevolezza *storica* del fattore illuministico (si veda fra l'altro, aldilà del *glamour*, l'importanza data ai costumi): la generazione di Adelaide è quella che attraversa tutte le fasi dell'illuminotecnica moderna, dalla fiamma viva, al gas (1833) e finalmente all'elettricità (1883) – sullo sfondo l'epopea dei teatri diurni.⁵⁵

53. Ivi, p. 32. In generale va notato che, se la versatilità, ivi comprese le cosiddette 'transizioni', appare questione topica della recitazione ottocentesca, sviluppata dai maggiori interpreti della scena, è anche e soprattutto perché in fondo *lo è sempre stata per l'attore*; per questo è tanto più significativo che proprio i figli d'Arte ne facciano un motivo identitario, di orgoglio professionale, prima e oltre qualsiasi teorizzazione formale e letteraria.

54. Ibid.

55. Quanto a questo attraversamento di situazioni illuminotecniche diverse da parte di questa generazione di attori (per cui è opportuno rimandare ad approfondimenti specifici) si intreccia ovviamente con le frequentazioni di spazi scenici difformi, fra alto e basso, culto e popolare, storico e d'occasione; e quindi interessa qui ancora una volta nell'ottica di un mestiere teatrale inteso come arte della 'sopravvivenza'.

In conclusione, i 'ricordi' entro cui Adelaide iscrive il proprio romanzo di formazione⁵⁶ e i riscontri fattuali che ci è ancora possibile associare confermano certo la prevedibile strategia eufemistica dei figli d'arte, di minimizzazione (fino alla rimozione) della miseria, della fatica, del primo inesprimibile sopruso: l'ossimoro di un'arte imposta. Nel passaggio dalla *naïveté* dell'infanzia alla malizia dell'adolescenza, vince Ristori e Adelaide si nasconde sotto la maschera. Ma lasciandoci intravedere ancora, sotto il domino, *oci da putela* e quel *certo soriseto*.

56. L'autonarrazione degli attori meriterebbe ben più ampio discorso; rimando a M. DE MARINIS, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 143-171; e, quanto ad Adelaide, al mio *Incenso e Mirra: ipotesi sulla grande attrice ottocentesca*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*. Atti del convegno *Adelaide Ristori 1906-2006 a cento anni dalla morte* (Cividale del Friuli, 25 marzo 2006), a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio 2007, pp. 107-114.

Fig. 1. Atto di morte di Antonio Ristori (Firenze, Archivio di stato, Stato civile, Comunità di Firenze, morti dell'anno 1861, b. 2194, atto n. 3926).

1823 Comica Compagnia Rosa

1. Malinconia, ovvero il "Stammar" e "Pulchritudine".
2. La famiglia di Appolonia.
3. La fiamma di Sordani.
4. La fiamma di Sordani.
5. La fiamma di Sordani.
6. La fiamma di Sordani.
7. La fiamma di Sordani.
8. La fiamma di Sordani.

Fig. 2. Registro degli spettacoli della «Comica Compagnia Rosa» in *Elenco delle commedie recitate nel teatro Ereteno di Vicenza dal 1823 al giugno 1838, 1823-1838*, ms. (Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, Fondo Ereteno).

Oltre i Sassi 2.

Madre... oh la giusta di te trovo di baci
 Oh qual di... forte felice o madre!
 Io vengo governato a tua, che male avrei fatto
 Mio rimembrato con pensiero piante,
 E te lo dispi, o genitor, chiamato
 alle nozze io non ero. Al vol te dispi
 Tu mi disesti che felice il mio
 Imen sol te farebbe... io l'obbedisco
 Non par me mi pentito
 Il Dio mi ha posto un incedibile peso
 D'angoscia sovra il core, e a sopportarlo
 Non regnato son io. Le Anzi miei tutti
 Di lacrima inespante abbracciato
 Correi del pari in solitaria cella,
 Come nel Mondo. Ma di me dolente
 Nicuno avrei fatto!... Liberi d'al bene
 Saverio capiti i miei gemiti a Dio,
 Brada queadonna con pietà la sua
 Creatura in felice, e la trovo felice
 Da questa valle di dolor!... Non posso
 Ne trovar per di morire te affliggo

Fig. 3. Inizio della parte levata di Francesca da Rimini, s.d., ms. (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).