

GIULIA BRAVI

LE 'MAESTRE' DI ADELAIDE RISTORI:
TRACCE DI UNA TRASMISSIONE GENERAZIONALE
DEL MESTIERE

È difficile addentrarsi nella dimensione spettacolare immediatamente precedente il fenomeno del Grande Attore.¹ La prima metà del XIX secolo resta zona di scavo ancora fertile, così come i suoi protagonisti, anche a fronte dei recenti studi su figure 'portanti' del periodo come Carlotta Marchionni e Gustavo Modena.² L'analisi delle fonti dirette e indirette dell'epoca è terreno

1. Per il contesto storico teatrale del primo Ottocento si vedano almeno W. MONACO, *La repubblica del teatro. Momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier, 1968; *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980; G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000; C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003; S. FERRONE, *Introduzione a Commedie e drammi borghesi* (1979), a cura di S. F., Imola, Cue Press, 2019, vol. I, pp. 6-43. Riguardo alla questione generazionale nel teatro del XIX secolo, si veda A. PETRINI, *Discontinuità generazionali nel teatro ottocentesco. Tre esempi: Modena, Emanuel, Duse*, «Biblioteca teatrale», n. s., 2018, 127-128, pp. 143-156.

2. Per notizie biografico-artistiche su Carlotta Marchionni, oltre alle rispettive voci nell'*Enciclopedia dello spettacolo* e nel *Dizionario biografico degli Italiani*, cfr. 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. 301-303; L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, pp. 77-82; G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978, pp. 28-37, 122-126; S. GERACI, *Carlotta Marchionni in effigie*, «Teatro e storia», XVIII, 2004, 25, pp. 347-376; F. SIMONCINI, A. TACCHI, *Marchionni, Carlotta* voce in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI)*, Firenze, Firenze University Press, 2010, <https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/11> (ultima consultazione: 3 settembre 2023), poi in F. SIMONCINI, A. TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», XII/n.s. 2, 2015, pp. 201-222; L. MARIANI, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», VII, 2017, 14, pp. 1-26. Su Gustavo Modena si vedano almeno C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971 e i più recenti A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012; F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco*, in ID., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111.

sconnesso, disseminato di notizie disordinate e contaminate che impediscono di cogliere a pieno le trame intricate del tessuto teatrale. Le tracce della storia d'attore, poi, si delineano in controluce, adombrate dalla sorgente dei Grandi Attori da cui è difficile distaccarsi nel tentativo di evitare confronti fuorvianti.³ Date le premesse metodologiche in queste poche pagine proveremo a recuperare solo alcuni dei fili storici possibili, guardando ai punti di contatto tra Adelaide Ristori e la generazione di attrici a lei precedente.⁴

L'imponenza artistica e storiografica della Ristori, amplificata sia dalla stampa coeva sia dalla ricchezza del suo lascito documentario, dà le vertigini. Basandosi sugli indizi che lei stessa ha voluto tramandare dovremmo limitarci a identificare Carlotta Marchionni quale sua «eccellente Maestra»⁵ e Carolina Internari⁶

3. Per il fenomeno del Grande Attore e il suo contesto storico teatrale si vedano almeno V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore* (1954), Bologna, Cue Press, 2020; S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, con una presentazione di L. SQUARZINA e un saggio di A. MANCINI, Firenze, La casa Usher, 1985; *Il Grande Attore nell'Otto e Novecento*. Atti del convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), a cura di L. ALLEGRI et al., Torino, DAMS, 2001; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2004; M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (2004), Bologna, Cue Press, 2016; C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano, la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2009; A. TINTERRI, *Il "Grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», 2012 (suppl. n. 18), pp. 1-27.

4. La bibliografia sulla Ristori è ampia. Ci limitiamo qui a segnalare i testi più significativi per un quadro generale sulla sua carriera e sulla biografia artistica. Si vedano almeno T. VIZIANO, *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, in *La passione teatrale. tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 509-566; ID., *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; ID., *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013. Un interessante *excursus* è offerto, inoltre, da 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, che contiene un paragrafo dedicato al rapporto tra la Ristori, la Marchionni e l'Internari.

5. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 32.

6. Per notizie biografico-artistiche su Carolina Internari, oltre alle voci dell'*Enciclopedia dello spettacolo* e del *Dizionario biografico degli italiani*, si vedano C. CALVI, *Notizie biografiche di Carolina Internari*, Firenze, Tipografia delle Murate, 1859; REGLI, *Dizionario biografico*, cit., pp. 262-264; M. CONSIGLI, *Biografia della celebre attrice livornese Carolina Internari con appendice di poesie a lei dedicate e di XVI lettere inedite di G.B. Niccolini*, Livorno, Tipografia P. Vannini e Figlio, 1878; RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 1054-1062; CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 38-50, 127-129; G. DONATEO, *Carolina Internari. La voce dell'Alfieri nel primo '800*, Livorno, Nuova Fortezza, 1995. Alcune lettere della famiglia Internari sono conservate alla Biblioteca nazionale di Firenze dove è depositato anche l'Album di Carolina Internari. Si veda in merito, oltre a DONATEO, *Carolina Internari*, cit., passim, anche JARRO [pseud. di Giulio Puccini], *L'album di un'attrice*, «La Nazione», 25 aprile 1892 e ID., *A proposito dell'album di una prima*

«carissima amica»,⁷ nonché «musa»⁸ ispiratrice per la tragedia. Così fosse, sarebbe impossibile anche solo provare a individuare le tappe di un percorso formativo incerto e non istituzionalizzato come quello dei figli d'arte del primo Ottocento, la cui ricostruzione è destinata a restare frammentaria. Gli anni in cui la Ristori scrive i propri *Studi artistici* sono forieri di un confronto nuovo che investe la sua generazione in rapporto alle più giovani glorie del teatro italiano: i cosiddetti Mattatori. Già 'traditi' dalla generazione di mezzo, i Grandi Attori si trovano a fare i conti con l'evoluzione delle prassi e della drammaturgia teatrale e con interpreti eccelsi quali Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, nell'alveo di un'Italia già diversa da quella pre e primo unitaria. La Ristori si inserisce consapevolmente nella schiera di coloro che, alla fine del secolo, ancora teorizzano il passato, in nome di un'arte che sembrano voler ancorare con forza alla propria generazione.⁹ Risulterà diversa allora la prospettiva con cui guardare, attraverso gli occhi di Adelaide Ristori, nella direzione di coloro che sono state dalla stessa tramandate come 'maestre', in un'epoca in cui, nonostante si possa già parlare di scuole, il mestiere teatrale si impara ancora 'a bottega'. C'è, dunque, una volontà celebrativa nel fissare su carta, per renderlo evidente ai lettori, il filo di trasmissione pedagogica generazionale che la Ristori sente essersi interrotto con le più giovani.¹⁰ Il concetto di trasmissione del mestiere permette di allargare quello di famiglia d'Arte che, a queste altezze cronologiche, comprende anche i legami artistici non consanguinei. Per la generazione dei fondatori – Ristori, Salvini e Rossi – il rispetto e il riconoscimento per i padri e le madri d'Arte sembra essere imprescindibile, ma è un riconoscimento consuntivo. Una necessità che le generazioni successive non sembrano avvertire nel contesto mutato di fine secolo. Resta da chiarire quanto questa esigenza testamentaria sia stata effettivamente tradita dai più giovani, quale sia la causa,

donna, «La Nazione», 2 maggio 1892; ma anche B. MANETTI, *Nuclei di documentazione femminile della Biblioteca nazionale Centrale di Firenze (XIX-XX secolo)*, in *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*. Atti della giornata di studio (Firenze, 3 febbraio 2005) a cura di A. CONTINI e A. SCATTIGNO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, vol. II, pp. 105-117 (schede del censimento a pp. 407-431).

7. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 187.

8. Ivi, p. 188.

9. L'espressione 'teorizzare il passato', diversamente declinata, è presa da C. MOLINARI, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi* in *Teatri dell'Italia unita*, cit., p. 76.

10. Per indagini sul filo generazionale Ristori-Duse si veda M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 123-181; ID., *Eleonora Duse e Adelaide Ristori. Documenti di un dialogo* in ID., *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453. Si vedano anche gli appunti di Claudio Meldolesi, con riguardo particolare al frammento 'CM_c6_25' ora in C. SCHEPIS, *Ipotesi inedite di Claudio Meldolesi intorno alla pre-regia dell'attore-artista*, «Mantichora», 2016, 6, pp. 66-67.

quale la conseguenza, e chi siano realmente i soggetti propulsivi del confronto/scontro generazionale.

Al contrario degli attori attivi a inizio secolo, la cui memoria andava perdendosi nel tempo affidata – almeno nei casi più illustri – alla leggenda, la generazione dei Grandi Attori riesce a fissare la propria effigie. Se da una parte questa permette loro di non ‘morire’, dall’altra crea un modello monolitico ingombrante per gli attori più giovani. Non è un caso se a emergere successivamente saranno proprio coloro che usciranno dal tracciato. Nel sondare il capitolo precedente alla Ristori è utile avvalersi, perciò, di una messa a fuoco per «vivi contrasti».¹¹ Non potendo parlare di veri e propri maestri possiamo solo ipotizzare che a formare la Ristori abbiano contribuito un insieme di stimoli provenienti dagli insegnamenti familiari – il padre, la madre e in particolare la nonna Teresa –, e dagli insegnamenti diretti e indiretti delle attrici e degli attori con cui si misura nei primi anni di carriera, praticando quel principio di imitazione che sta all’origine dell’arte attoriale. Quanto emerge dalla ricognizione delle fonti documentarie permette di recuperare qualche frammento del rapporto umano e artistico intercorso tra la Ristori, Carlotta Marchionni e Carolina Internari. Se la sua narrativa racconta di una precoce quanto indimostrabile attenzione agli insegnamenti della prima e di un successivo confronto cardine con la seconda, le lettere pervenute rendono conto i tentativi di recuperarne, almeno in parte, l’eredità artistica e materiale.¹²

Nate in Toscana negli anni Novanta del XVIII secolo dalle sorelle Elisabetta e Anna Baldesi, Marchionni e Internari sono tra le maggiori prime attrici del loro tempo. Mentre la prima corona i suoi allori nella Reale Sarda, per ritirarsi dalle scene nel 1840 senza cedere mai alle parti di madre, la seconda vive un percorso itinerante, più ‘regolare’ per l’epoca, passando di compagnia in compagnia e affrontando il capocomicato dal 1825 quando, rimasta vedova e madre di due figli, è costretta ad assumere la gestione della compagnia del marito, Mario Quinto Internari. Percorsi diversi, personalità diverse, stili recitativi e repertori differenti. La prima più portata a esaltare le parti sentimentali anche nelle drammatiche, la seconda va man mano specializzandosi nella tragedia tradendo i principi della buona prima attrice.

11. F. TAVIANI, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in *La cultura italiana*, IX. *Musica, spettacolo, fotografia, design*, a cura di U. VOLLI, Torino, UTET, 2009–2010, pp. 213–343.

12. Ne sono prova i riferimenti ai costumi teatrali di Carlotta Marchionni contenuti nella lettera da questa inviata alla Ristori da Torino il 19 giugno 1852 e, probabilmente, a quelli della Internari nella lettera da questa inviata alla Ristori da Firenze il 3 maggio 1855, Genova, Museo Biblioteca dell’Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d’ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

1. *I «sacri precetti»¹³ di Carlotta Marchionni*

Adelaide Ristori conosce Carlotta Marchionni quando entra, appena quindicenne, come prima attrice giovane nella Compagnia Reale Sarda (1837-1840). Di quanto e con quali modalità le sia stata maestra non avremo risposta, è sicuramente per lei la più significativa ed eletta rappresentante di un modo di recitare riconosciuto da tutti i livelli della fruizione e della produzione spettacolare del primo Ottocento. Marchionni è la «verGINE-attrice»,¹⁴ un vero modello per le più giovani; frequenta la Scuola fiorentina di Antonio Morrocchesi e incarna il connubio perfetto tra immagine pubblica e privata. Da questa, probabilmente, la giovane Adelaide apprende l'infaticabile ricerca del bello morale, non sempre evidente nelle eroine della drammaturgia contemporanea.

Sono quarantasette le lettere senza risposta, conservate nel fondo genovese, che Carlotta Marchionni invia alla Ristori databili tra il 1850 e il 1861 pochi mesi prima della morte dell'attrice.¹⁵ Da esse emerge un rapporto umano, ancor prima che artistico, nel quale le due si scambiano informazioni pertinenti alla sfera lavorativa e a quella intima. La Ristori è attenta a tenere aggiornata la 'maestra' sui propri successi e sulle tappe delle tournée; la Marchionni, d'altro canto, sembra vivere della gloria riflessa della sua Adelaide, per la quale matura un sentimento materno molto forte. Dalle prime alle ultime lettere i toni si fanno sempre più intimi, lasciando trapelare sovente lo sguardo magistrale della Marchionni costantemente attenta, seppure distante, alla carriera di Adelaide la quale, d'altro canto, non si sottrae dal tenerla aggiornata: «di continuo ricevo giornali ripieni dei tuoi trionfi, [...] e sempre son tocca da emozione sì viva, che quasi la crederei invidia, ma questo senso tace quando penso che quel miracolo fu operato dalla mia Adelaide; siine superba, e godine».¹⁶ Tra le righe ricolme di emozione l'attrice lascia trapelare, talvolta, qualche consiglio da 'madre d'arte' – «ricordati per altro cara, di non metter tanto a prova le colossali tue forze per non avere il dolore di sentirtele infievolire: quando

13. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 36.

14. SIMONCINI-TACCHI, *Carlotta Marchionni*, cit., p. 213.

15. A esse si aggiungono le lettere della cugina di Carlotta Marchionni, Teresa Bartolozzi detta 'Gegia' che continua a scrivere alla Ristori anche dopo la morte dell'attrice. Degna di nota e d'interesse è senz'altro la lunga lettera che 'la Gegia' scrive a Adelaide narrandole dettagliatamente l'ultimo giorno di vita della cugina. Nelle lettere successive, inoltre, la Bartolozzi fa riferimento ad alcuni anelli della Marchionni ereditati dalla Ristori. Le lettere sono pubblicate in L. PASQUINI, *Il baule del Grande Attore. Letteratura e teatro nell'Italia del Risorgimento*, Lanciano (CH), Carabba, 2016. A partire dai documenti la monografia di Pasquini affronta il rapporto intercorso tra le due attrici nel contesto storico culturale del tempo.

16. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Torino, 24 maggio 1858, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

avrà a sufficienza formata la tua fortuna, abbi pensiero di te col riposarti sui mietuti allori, e goderti in pace il bel frutto de tuoi onorati sudori»¹⁷ – e rare quanto preziose suggestioni sulla sfera drammatica – «l'invidia la recitazione di Stuarda nel luogo ov'ebbe vita la grande infelice, ma l'ultimo atto della tragedia dovrà troppo commoverti [sic] ne sono certa poiché a me fa male nel pensarvi soltanto».¹⁸

Esaltata da tutti ma al contempo irrigidita nella preziosa cornice della Compagnia Reale Sarda, negli ultimi anni Carlotta Marchionni esercita uno stimolo minore per la rampante Ristori che si rivolge in modo più evidente alla cugina Carolina Internari. Nel prossimo paragrafo proveremo a dare conto, perciò, di questo secondo scambio, poco indagato.

2. «Il bello incantatore»:¹⁹ Carolina Internari

Le descrizioni tramandano l'Internari non bella, la voce corrotta da una deviazione nasale procurata da un incidente avvenuto in palcoscenico quando era bambina: «est tout à fait au-dessous de lui sous le rapport des avantages extérieurs; elle est d'une taille élevée, mais dépourvue de grace. Rien de son aspect ne rappelle son sexe; elle ressemble à un homme très-laid, d'autant plus que ses traits ont été défigurés par un accident».²⁰ Potente nelle parti tragiche, meno nelle commedie, a eccezione di alcune giovanili interpretazioni goldoniane come *La donna bizzarra*,²¹ e nelle parti sentimentali. Tra i suoi cavalli di battaglia le eroine classiche – *Mirra* e *Antigone* di Vittorio Alfieri, *Fedra* di Jean Racine, *Medea* del Duca di Ventignano, *Rosmunda* nelle due versioni di Alfieri e Giovan Battista Niccolini che la riscrive per lei –²² e le regine storiche *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller ed *Elisabetta I* di Giuseppe Cecchetelli.²³ Tra le sue

17. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Torino, 10 gennaio 1860, ivi.

18. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Pino Torinese, 30 luglio 1858, ivi.

19. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 261.

20. *Souvenirs de l'Italie. N. IX Théâtres de Rome*, «Revue Britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne», Parigi, Donday-Dupré père et fils, 1828, to. 24, p. 291.

21. Si veda la fig. 1 a corredo di questo saggio nella quale una giovane Carolina Internari è ritratta mentre si accinge a leggere la commedia di Goldoni.

22. Come testimoniano le lettere intercorse tra l'attrice e il drammaturgo conservate alla Biblioteca nazionale di Firenze, ora in M. CONSIGLI, *Biografia della celebre attrice livornese Carolina Internari*, Livorno, Tip. P. Vannini e figlio, 1878, ampiamente sondate da Siro Ferrone nel saggio *Il poeta del dubbio e l'attrice alfieriana*, «Paragone», xxxiii, 1982, 392, pp. 52-62.

23. Si vedano in proposito le miniature della figura 2 che ritraggono Carolina Internari in alcune delle sue più apprezzate interpretazioni: la *Rosmunda* di Alfieri, *Medea* del Duca di

qualità preminenti, oltre alla grandezza nella tragedia, è l'abilità nelle controscene, riconosciuta cifra stilistica della recitazione della Ristori.²⁴

La collaborazione tra Adelaide Ristori e Carolina Internari inizia nel 1852, quando la giovane scrittrice la più anziana nella Compagnia Alberto Nota come madre nobile.²⁵ Le lunghe trattative avvengono tramite lo scambio epistolare tra la stessa Ristori, l'Internari, il figlio Giovanni, a cui la madre affida l'aspetto economico e burocratico della scrittura, e il direttore della compagnia Giovanni Pisenti. Una decina le lettere della Internari conservate a Genova che vanno dal 1852 al 1858, a oggi senza risposta. Il contratto – di cui il fondo conserva una copia manoscritta, firmata dalle parti – è stipulato nel marzo dello stesso anno: l'Internari chiede che le vengano risparmiati le farse, a conferma della sua decisione di assecondare il temperamento tragico anche in età più avanzata.²⁶ Tra gli omaggi della Ristori vi è l'invito a proporre alcuni titoli e a valutare le proposte della capocomico. A differenza di quanto farà la Ristori in tarda età e della Marchionni che si ritira intorno ai quarant'anni, la Internari già da qualche anno è passata al ruolo di madre. Le motivazioni sono pratiche e chiaramente espresse in una lettera che l'attrice invia alla Ristori il 5 aprile 1852. In questa si discute la proposta di mettere in scena la tragedia *Giovanna Gray* del Duca di Ventignano, nella quale la cinquantenne Internari avrebbe vestito i panni di Maria Tudor, secondo quanto proposto dalla capocomico e dal direttore:

se avessi venti anni di meno il Carattere di Maria Tudor mi piacerebbe sebben non mi piaccia la tragedia. Ma alla mia età sarebbe impossibile il rappresentare una parte come quella. Scrisse il Pisenti che si varierebbe qualche verso. È il carattere tutto, è quella continua alternativa di ambizione e di amore che bisognerebbe cambiare, e poi resterebbe sempre una giovane Regina Rivale d'una fanciulla di sedici anni e con tutte le passioni e l'ardore della gioventù in contrasto. Ciò che in una Donna giovane è sopportabile sarebbe schifoso in una vecchia, ed essendo la Tudor il personaggio principale della Tragedia, l'esito, (se si eccettua la parte

Ventignano, *Gismonda da Mendrisio* di Silvio Pellico e *Maria Stuarda* di Schiller. Si tratta di una stampa dedicata dai cittadini bolognesi all'attrice nel 1842. Da queste uniche quanto rare fonti iconografiche si possono trarre informazioni preziose sui costumi dell'attrice, tenendo presente la loro indimostrabile affidabilità.

24. C. BORDIGA, *Cronaca fiorentina*, «Il buon gusto», 15 maggio 1853.

25. Si veda l'elenco degli scritturati conservato a Genova: *Elenco compagnia Alberto Nota*, MBA, *Fondo Ristori, Avvisi ed Elenchi artistici* [1852] (fig. 3).

26. In realtà una locandina della compagnia rivela la sua presenza nella farsa *Eutichio e Simfarosa* di Giovanni Giraud a fianco di Maddalena Arcelli, Gaetano Mariani, Giulio Buti, Giovanni Sabatini e Cesare Arcelli, in scena il 24 giugno 1852 al teatro del Verzarò di Perugia, MBA, *Fondo Ristori, Programmi di sala*, RISPRS 22.

di Giovanna) ne rimarrebbe non solo freddo, che di lungaggine e freddezza pecca per se medesima, ma certo ancora spiacevole.²⁷

Passa poi a suggerire le produzioni di sua scelta: *Caterina dei Medici* di Filippo Meucci che ha posto in repertorio da qualche tempo e a lei gradito perché regina madre, non troppo giovane che pone in evidenza lo storico contrasto tra l'Italia e la Francia,²⁸ *Polinice* di Alfieri, *Matilde di Maran*²⁹ di Francesco Gandini e, ancora, *La povera cieca di Lorena*, tradotta per lei dal figlio Giovanni; «e di caratteristiche [...] metterei volentieri in scena la *Nonna di Casari* e *L'Importuno e l'astratto* di Bon». ³⁰ Le parole dell'Internari ci permettono di riabilitarne la memoria artistica, recuperando un frammento della sua personalità d'interprete, tutt'altro che assente, celato all'ombra dei Grandi Attori e definitivamente schiacciato dagli interventi storiografici del primo Novecento.

Il rapporto tra la Ristori, trentenne, e l'Internari si consuma quando la prima può dirsi già formata e matura; un confronto diverso da quello precedentemente intercorso con la Marchionni. Nonostante l'Internari sia subordinata alla prima attrice, si avverte un grande rispetto da parte della più giovane che inserisce il nome della madre nobile a caratteri evidenti sotto quello della prima attrice, sfruttando a suo favore la presenza della più anziana celebrità. Ristori, capocomicca, le permette inoltre di selezionare una serie di personaggi di madre o seconda donna che la mettano in luce senza svilirne il primato artistico, come Elisabetta I nella *Maria Stuarda* di Schiller, Cecri nella *Mirra* di Alfieri, la Contessa Limberg in *Teresa di Valdemberg* di Empis (pseud. di Adolphe D.F.J. Simonis) e Margherita nella commedia *L'anello della madre* di Tommaso Gherardi del Testa.³¹ Nelle serate a beneficio le concede di recitare *Medea*,³² personaggio che più la caratterizza ma che recita con minor piacere,

27. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 5 aprile 1852, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

28. Il personaggio storico è rivalutato in questi frangenti da alcune biografie e saggi storici. Si veda in proposito il saggio J.L.A. HUIILLARD-BRÉHOLLES, *Sul carattere e l'influenza di Caterina De' Medici, regina di Francia*, Firenze, T. Baracchi, 1847. L'anno prima, nel 1846, Francesco Gandini aveva curato la traduzione e le note al volume H. DE BALZAC, *Cristoforo Lecamus ovvero Caterina de' Medici e Maria Stuarda regine di Francia*, Milano, Borroni e Scotti, 1846.

29. Si riferisce probabilmente al dramma *Matilde*, tratto dal romanzo di Eugène Sue e liberamente ridotto per le scene italiane da Francesco Gandini. Cfr. *Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di F. JANNETTI, Milano, Tipi Borroni e Scotti, 1845, a. I, vol. VIII, pp. 5-62.

30. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 5 aprile 1852, cit.

31. Si vedano le locandine della Compagnia Alberto Nota (1852-1853) ordinatamente conservate in MBA, *Fondo Ristori, Programmi di sala*.

32. Si tratta della *Medea* del Duca di Ventignano. Il *Fondo Ristori* conserva la locandina di una beneficiata, datata 26 giugno 1852, al teatro del Verzaro di Perugia (MBA, *Fondo Ristori*,

come confesserà l'attrice stessa in una lettera inviata alla Ristori nel dicembre 1855.³³ Nel dicembre 1852 la Ristori si lascia convincere a mettere in scena *Mirra* di Alfieri, progetto tanto dibattuto dall'attrice quanto elucubrato in alcuni studi recenti.³⁴ Nell'autobiografia la Ristori attribuisce a Carolina Internari il merito di averla spronata; ma, non mettendo in dubbio l'interesse della veterana, dobbiamo rendere merito in prima battuta all'intervento di Mariano Somigli, impresario del teatro del Cocomero. Ne è prova il *Post Scriptum* di una lettera inviata dallo stesso alla Marchesa il 21 aprile 1852: «sarebbe bene che tu potessi mettere nel tuo repertorio la *Mirra* d'Alfieri Tragedia che sarà vent'anni che non è stata fatta al Cocomero e dove vi sarebbe anche una Magnifica parte per l'Internari; tu sai che nel Carnevale una buona Tragedia per settimana fa molto bene per il Nostro Teatro».³⁵ In questa prima occasione alla Internari si riserva la parte della madre Cecri; ancora una volta una rivale, una regina ma anche una madre.

Sia in questa, sia nella *Maria Stuarda* l'incontro/scontro tra le due personalità femminili rivali dà modo alle attrici di sorprendere il pubblico, creando un duplice livello di spiazzamento: l'uno dato dal *pathos* del dialogo scritto, l'altro dal confronto generazionale tra modalità espressive diverse che investono gli spettatori più attenti come Luigi Alberti che, a seguito delle recite fiorentine, scriverà un lungo e denso articolo dal titolo *Le due scuole*, pubblicato in due volte.³⁶ Entrambi i personaggi principali erano stati, fino a pochi anni prima, cavalli di battaglia della Internari, questo è stimolo per un ulteriore spiazzamento da parte del pubblico più maturo. Inoltre, nella *Maria Stuarda* l'immagine di

Programmi di sala, RISPRS 24).

33. Cfr. lettera da Carolina Internari a Adelaide Ristori, Adria, 4 dicembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. In questa celebre lettera, citata anche da Viziano (*Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 131), non solo rende conto delle proprie scelte nella scena finale della tragedia del Duca di Ventignano, ma suggerisce alla Ristori di non metterla in scena, in favore di Rosmunda, Fedra e Antigone. Sull'interpretazione di Medea si veda G. TELLINI, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le Lettere, 2013. Della *Medea* del Duca di Ventignano recitata dalla Internari esiste la recensione dettagliata di uno spettatore straniero ora in *Souvenirs de l'Italie*, cit., pp. 290-292.

34. Tra i più significativi basti citare R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Roma, Carocci, 2005 e S. ONESTI, «Disperate parole indarno nuovi». *Interpreti di Mirra nel primo Ottocento*, «Danza e ricerca», XIII, 2021, 13, pp. 55-71.

35. Lettera di Mariano Somigli a Adelaide Ristori, Firenze, 21 aprile 1852, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

36. Cfr. *Le due scuole*, ritaglio stampa senza testata e senza firma, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 1 (l'articolo risulta incompleto). Si v. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 25n.

una regina ancora giovane ed energica viene rafforzata dalla contrapposizione con una Elisabetta anziana e appesantita ma pur sempre grande:³⁷

Ne poco dovremmo dire della grande attrice *Carolina Internari* che ci ha fatto gustare quanto ancora sia vivo in lei il genio e la potenza dell'arte, specialmente allorché sostenne la parte di *Elisabetta* nella *Maria Stuarda*, altra parte personificata mirabilmente dall'altra esimia attrice Signora *Ristori*, e tanto al vivo fu rappresentata quella superba *Regina* e la infelice *Maria*, che ne fu richiesta ed ottenuta la replica dell'atto terzo.³⁸

Confronto tra personaggi, confronto tra ruoli, confronto tra stili recitativi, confronto tra generazioni. Suggestive le recensioni di chi, nel dicembre 1852, si reca al teatro del Cocomero per assistere alla recita di *Mirra*. A fianco della Ristori, Carolina Internari è «antica attrice»,³⁹ rappresentante di «una scuola e un'epoca»⁴⁰ al tramonto che «raramente recita, ma quando recita come ieri sera [...] ci apparisce [sic] cinta di raggi e di luce come un sole che volge al tramonto in un bel giorno d'estate».⁴¹

Già alla fine del 1852 la Ristori matura i propositi di recarsi a Parigi, come dimostrato da alcune lettere risalenti a quel periodo, e forse non è un caso. Difatti proprio l'Internari, con cui collabora in questi frangenti, aveva tentato per prima di 'conquistare' Parigi nel 1830 insieme a Francesco Paladini. Ma lo aveva fatto in un periodo politico inquieto, all'alba della Rivoluzione di luglio che aveva costretto alla fuga la Duchessa de Berry, loro protettrice. Lo aveva fatto senza adoperare quelle cautele di cui parlerà Giuliano nelle molte lettere intercorse tra lui e la moglie durante il suo soggiorno parigino del 1855, nel quale il Marchese lavora a una intricata rete di conoscenze e strategie pubblicitarie volte a ottenere un sicuro successo sulle scene francesi.⁴² Oltre al periodo storico

37. Sulla *Maria Stuarda* ristoriana si vedano F. SIMONCINI, *Due regine per un'attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell'interpretazione di Adelaide Ristori*, «Italice Wratislaviensia», x, 2019, 2, pp. 223-237; ID., *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xviii/n.s. 8, 2021, pp. 29-41.

38. F. BOSI, *Teatri*, «Gazzetta di Ferrara», 23 novembre 1852, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 1.

39. Ritaglio stampa senza autore e senza titolo, «Il genio», 21 gennaio 1853, ivi. È probabile che l'articolo sia stato scritto da Luigi Alberti.

40. Ibid.

41. Ibid.

42. Della tournée parla anche Antonio Colomberti nelle sue memorie. Il racconto dell'attore è filtrato dall'arezza provata in seguito alle diatribe legali consumatesi tra lui e i capocomici Internari e Paladini in merito alla malattia e alla conseguente morte della moglie. Si veda a proposito A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004. Sulla tournée parigina della Internari si veda A. MANZINI, *Attori italiani a Parigi. Da Carolina Internari a Tommaso Salvini*, «La lettura», xxix, 1929, 7, pp. 539-546; ma anche V.

sfavorevole, l'Internari e Paladini sono andati incontro al fallimento anche per l'assenza di una strategia complessa e completa come quella operata da Capranica negli anni precedenti la tournée della Reale Sarda. Nonostante i numerosi tentativi della Internari di intessere relazioni politiche con Parigi – favorite dalle sue amicizie italiane, come quella con Angelica Palli Bartolomei di cui resta traccia nelle lettere conservate a Livorno e Firenze – la tournée s'interrompe.⁴³ Non è un caso se, meditando il suo progetto parigino per il 1855, la Ristori tenta di scritturare l'Internari più volte senza riuscirci. In questo mare di documenti a senso unico, l'unica testimonianza diretta di Adelaide Ristori la ricaviamo da una lettera che questa invia a Giovanni Internari il 17 maggio 1854:

Mi ha fatto un vero dispiacere il sentire che la mamma abbia rifiutato la mia proposta. È vero che la ragione ch'essa adduce è troppo severa, per aver cuore da trovarvi a ridir sopra. Ma mio Dio, il caso è così remoto! [...] Solo dico che l'impegno l'avrebbe per breve tempo, che la responsabilità avrebbe poca, che le tragedie sarebbero 3, [...] *Mirra – Oreste* – forse *Giulietta e Romeo* e null'altro. Il viaggio vi sarebbe anche pagato da Torino andata e ritorno. Godrebbe d'una magnifica circostanza e procurerebbe a me il piacere di recitare ancora una volta con lei. Starebbe in famiglia con noi se le piacesse. [...] La decisione su questo contratto sarà presa quanto prima. Bisognerebbe adunque trattar presto questa cosa con la mamma, onde potere, se mai si ostinasse nel suo brutto proposto, sostituirla, meno male che sia possibile. Ma voglio sperare che si ammenderà alle vostre persuasioni e credo ancora che facendo economia possa benissimo condurre anche voi, e così rimaner tranquilli anche da questo lato. Io, certo, per parte mia faciliterò più che posso perché abbia effetto il contratto.⁴⁴

Siamo a un anno preciso dalla tournée; seppure il riferimento a Parigi non sia esplicito i vari indizi sembrano portare in quella direzione. Un'altra lettera inviata da Adelaide al marito Giuliano nel marzo 1855 scioglie il dubbio sulle sue intenzioni nei confronti dell'attrice:

Si è fatta una gran rivista sulle madri, e ti accerto che è un affare serio! Non ve ne sono! La Internari sta a Zara! La Marchionni ha ricusato.... Chi si piglia!!! Tutti son

BESIA, *Il tricolore alla ribalta. Teatro drammatico e politica nel Risorgimento tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato in Storia contemporanea, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, ciclo xxx, 2018, tutor: Massimo Baioni e Xavier Tabet, pp. 212-247.

43. Di questa prima interessante esperienza si possono raccogliere molte testimonianze nei giornali parigini del tempo. Alcuni notano, ad esempio, che «sa diction est rude, sa voix un peu enrouée, mais ces défauts lui procurent les moyens de produire beaucoup d'effet dans les passages où l'action devient forte et tragique» (*Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture*, «Journal des Comédiens», 8 luglio 1830).

44. Lettera di Adelaide Ristori a Giovanni Internari, Trieste, 17 maggio 1854, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Carteggi Vari*, 430-n.166.

provveduti, né si staccano dalle compagnie per due mesi! Se ci troveremo disperati, mi prenderò l'assunto di imboccar la Borghi in casa fino a tanto che si approssimerà il più possibile al mio modo di dire!⁴⁵

Carolina Internari fa parte della sua strategia per l'estero ma questa non accetta, seppur augurandole di ottenere «quel utile [sic] che la fatalità a me tolse». ⁴⁶Adelaide è costretta ad accontentarsi di Adelaide Borghi e le sue parole tradiscono un senso di appartenenza, forse anche di superiorità, a una schiera di artisti eletti di cui fanno parte sicuramente l'Internari e la Marchionni.

Nel 1858 la Ristori richiama ancora una volta l'antica gloria a recitare al Cocomero di Firenze, città eletta da quest'ultima a sfondo del suo tramonto umano e artistico. Sono ancora in scena con *Mirra*. Questa volta l'Internari veste i panni della nutrice Euriclea, come a chiudere ciclicamente una carriera professionale il cui debutto più significativo era avvenuto negli stessi panni accanto alla sua maestra, la Fiorilli Pellandi:

Accolta fino dal suo primo apparir sulla scena da lunghi e clamorosi applausi, non vi fu concetto o frase qualunque da lei [Internari] declamata che non sollevasse il pubblico [sic!] a quel fanatismo che oltre ad essere un giusto omaggio al merito, poteva ancora interpretarsi come un ringraziamento alla somma artista per averci anche una volta data occasione di apprezzarne il sublime talento.⁴⁷

Quel filo drammaturgico che si interromperà con le generazioni successive è qui ricucito e ostentato dalla Ristori. A distanza di anni, così imprimerà su carta l'emozione di aver recitato ancora una volta a fianco di Carolina Internari:

Lo avermi accanto quella vera incarnazione della tragedia, Carolina Internari, mi diede tale impulsiva forza, tale slancio, e la mia anima si senti così compresa da quel bello incantatore, che pel magnetismo comunicatomi dal concetto di quella Donna, il sangue mi bolliva nelle vene, l'immaginazione mi trasportava, ed ero tutta investita delle miserande vicende di *Mirra*.⁴⁸

La percezione senile del forte legame col passato, così enucleata, si fa punto di contatto tra prima e dopo nella storia del teatro italiano. Tra le pieghe della narrazione mitopoietica di sé e del proprio contesto di appartenenza possiamo scorgere, annidato, l'unico dato di fatto innegabile: la trasmissione del me-

45. Lettera di Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, Torino, 15/16 marzo 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

46. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 3 maggio 1855, ivi.

47. Firenze, «La fama», 16 dicembre 1858, p. 399.

48. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 261.

stiere avviene nello scambio artistico tra generazioni che si avvicendano sullo stesso palco. Quando queste si incontrano vecchio e nuovo si innestano senza la necessità di un luogo altro dal palcoscenico. Dalla generazione precedente i Grandi Attori ereditano quel guizzo di genialità che, a sprazzi e in modo assai meno 'raccontato,' si è evoluto nei secoli attraverso il tramandarsi disordinato di stili e tecniche apprese imitando. Tra queste la capacità di portare il pubblico a sé, catalizzando l'attenzione sul personaggio, che conduceva il pubblico a simpatizzare per l'Internari-Medea, a discapito di Paladini-Giasone;⁴⁹ o, ancora, nella *Mirra*, il giovane spettatore Ernesto Rossi a «dimenticare che Ciniro era suo padre» e pensare: «Stolto! Abbracciala!».⁵⁰

Dal lacunoso e ambizioso confronto tra queste due generazioni emerge con forza la consapevolezza della Ristori che, sul viale del tramonto, si interroga su cosa tramandare ai posteri. Essa – come i suoi contemporanei – devia la parabola discendente che ha investito gli artisti precedenti, flettendo la curva che l'avrebbe condannata alla leggenda. L'occasione di riflettere sulla propria arte e la pubblicazione dei propri studi sono la vera conquista generazionale.

Gli ultimi anni di vita di Carlotta Marchionni e Carolina Internari sono animati da grandi preoccupazioni umane e materiali, dettate dalla necessità di sopravvivere. Le morti stesse delle due attrici, di cui resta traccia nelle lettere di Antonio Ristori e della 'Gegia',⁵¹ lasciano scorgere lo spettro dell'ombra dalla quale i Grandi Attori intendono uscire: la morte dei guitti. Sia l'Internari, sia la Marchionni muoiono all'alba di una nuova Italia, unita, restando scolpite in quel prima del 1861, prima dell'Unità, prima del Grande Attore.

49. Cfr. *Milano. Teatro Re*, «I teatri», 1830, parte I, pp. 314-317.

50. E. ROSSI, *Studi drammatici e lettere autobiografiche*, precedute da un proemio di A. DE GOUBERNATIS, Firenze, Le Monnier, 1885, p. 48.

51. Cfr. lettera di Antonio Ristori a Adelaide Ristori, Firenze, 26 marzo 1859 e lettera di Teresa Bartolozzi [Gegia] a Adelaide Ristori, s.l., 8 maggio 1861, entrambe in MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

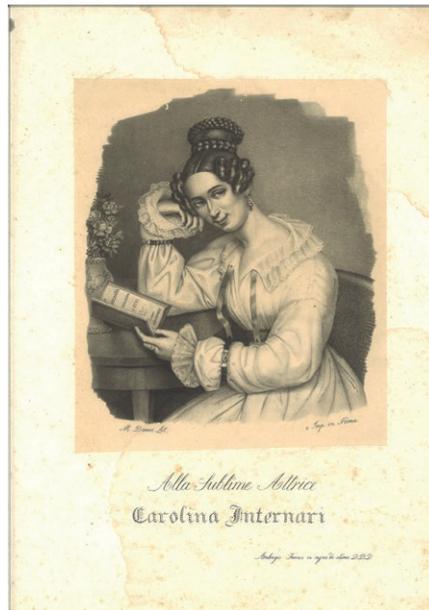


Fig. 1. Ambrogio Ferrari, *Alla sublime attrice Carolina Internari*, s.d., stampa (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, inv. c13/044).

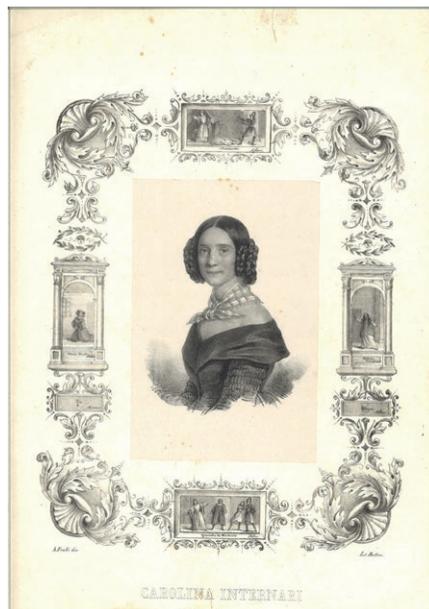


Fig. 2. *Carolina Internari*, 1842, stampa (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, inv. c13/042 [riproduzione parziale]).

