

EMANUELA CHICCHIRICÒ

PER UNA FILOLOGIA DEL COPIONE: ADELAIDE
RISTORI E *LADY MACBETH*1. *Le due vite di uno spettacolo*

Il *Macbeth* – o ‘la’ *Macbeth* – di Adelaide Ristori è uno spettacolo che vive due volte. Nasce nell’estate 1856 quando Ristori incarica Giulio Carcano, già traduttore e adattatore di Shakespeare per Salvini e Rossi, di un saggio di traduzione di scene femminili energiche, in previsione di un’imminente tournée inglese.¹ La scena del sonnambulismo di Lady Macbeth è consegnata rapidamente (in tempo per essere recitata a luglio)² ma è rappresentata solo il 6 giugno dell’anno successivo al Théâtre Impérial Italien di Parigi. Nel frattempo, nell’inverno del 1856, Carcano si impegna a «rifare» per Ristori

1. La corrispondenza dell’attrice, custodita nel *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell’Attore di Genova (d’ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), conserva diverse tracce del suo interesse shakespeariano fin dall’ottobre del 1855, quando Francesco Dall’Ongaro la sollecita a proporre l’*Enrico VIII* mentre lei, già a dicembre dello stesso anno, punta con sicurezza al personaggio di Lady Macbeth. La vicenda dello spettacolo è raccontata nei *Ricordi* e nel III degli *Studi artistici* (cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* [1887], a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 157-168) dove però Ristori ne attribuisce l’ispirazione ad anonimi «letterati inglesi» che la incoraggiano a «falcidiare» il testo di Shakespeare offrendosi come mediatori della riduzione di «Mr. Clarke»; allo stesso modo, più tardi, i «redattori dei giornali [londinesi] più competenti di cose teatrali» sono evocati da Ristori come responsabili della ratifica finale al suo *Macbeth* in inglese (ivi, pp. 61-62). In realtà, la presenza nella biblioteca di Adelaide Ristori di moltissime riduzioni ‘attoriali’ inglesi suggerisce, come si dirà, un avvicinamento meno letterariamente mediato ai classici elisabettiani. Degli interessi shakespeariani di Carcano danno conto i saggi raccolti nel volume *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell’800*, a cura di L. CARETTI, Roma, Bulzoni, 1979, in particolare quello di R. DURANTI, *La doppia mediazione di Carcano*, ivi, pp. 81-111.

2. Così scrive Adelaide Ristori a Ernest Legouvè da Londra nel luglio 1856 (la lettera è cit. in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 206); le ragioni del ritardo sono ignote ma nessuno dei documenti suggerisce che la scena del sonnambulismo sia messa in prova già nel 1856.

l'intero *Macbetto*;³ la tragedia, tradotta e «ristretta in quattro atti»,⁴ debutta un mese dopo, il 3 luglio 1857, al Lyceum Theatre di Londra e i suoi versi riecheggiano nelle platee mondiali per trent'anni, fino al 24 maggio 1887 al teatro Apollo di Roma, dove Ristori, da tempo lontana dalle scene, li recita per l'ultima volta con Ernesto Rossi.⁵

L'altra *Macbeth*, quella scandita dai *blank verses* shakespeariani, ha invece una gestazione lunghissima, quasi ventennale, ma vita breve: l'idea di recitare la scena del sonnambulismo in inglese, attestata dalla corrispondenza fin dal 1866,⁶ prende forma nel 1873, mentre la tragedia (quasi integrale, comunque in cinque atti) debutta al Drury Lane Theatre di Londra solo nel 1882. Questa *Lady Macbeth*, annunciata finalmente col titolo un tempo osteggiato da Carcano,⁷ chiude la sua parabola già nel maggio del 1885, affiancata dal più grande attore shakespeariano del XIX secolo, Edwin Booth.⁸

2. I copioni di 'Macbeth' nel Fondo Ristori

I documenti letterari di questi due spettacoli conservati nel *Fondo Ristori*, più di trenta, sono per copia e tipologia indicativi della grande eterogeneità

3. «Io mi occupo di *rifare* il *Macbeth* per la Ristori, che verrà a Milano pochi di il mese venturo»; lettera di Giulio Carcano a Ruggiero Bonghi, Milano, 25 novembre 1856 (G. CARCANO, *Epistolario, con l'aggiunta di lettere inedite*, in *Opere complete di Giulio Carcano, pubblicate per cura della famiglia dell'autore*, Milano, Cogliati, 1896, vol. x, p. 211. Corsivo mio). Negli stessi termini, spia della necessità di interventi anche radicali sui testi, Carcano si riferisce alle commissioni dei Grandi Attori italiani (valgano ad es. le sue lamentele per aver «gettato per nulla la fatica di *rifare* Otello per le scene italiane» dopo il mancato debutto di Rossi nella primavera del 1855; cfr. lettera di Giulio Carcano ad Andrea Maffei, Milano, 3 febbraio 1856, *ivi*, pp. 205-206).

4. Cfr. il frontespizio del ms. di Carcano, indicato come m₁ nella *Tavola dei testimoni* (tab. 1).

5. Alle deludenti interpretazioni dei coprotagonisti italiani di Ristori (Vitaliani, Majeroni, Pezzana, Glech, Bozzo e Udina) e alla ricostruzione dei tentativi suoi e di Capranica di affiancarle attori di più alto calibro (Rossi, Salvini, Irving o Booth) è dedicata cura nell'ampio resoconto delle vicende del *Macbeth* ristoriano offerto in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 205-247.

6. Cfr. la lettera a Carlo Balboni del 20 dicembre 1866, citata *ivi*, p. 220, dove Ristori lo dà per imminente.

7. La locandina dell'evento, conservata al MBA, *Fondo Ristori, Programmi*, annuncia: «Theatre Royal / Drury Lane/ Lessee and Manager Mr. Augustus Harris/ On Monday, July 3rd/ Madame / Ristori / as / 'Lady Macbeth' / in / English /supported by a / powerful cast». Il rifiuto di Carcano di intestarsi una troppo drastica riduzione del testo e di avallare il cambio di titolo proposto da Ristori è documentato dalla corrispondenza (cfr. lettera di Giulio Carcano a Adelaide Ristori, Milano, 30 aprile 1857 in CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 215-216).

8. Le ultime rappresentazioni di New York (7 maggio 1885) e Philadelphia (9 maggio 1885) sono ricostruite sempre in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 223-224.

di «funzionalità e approcci alla rappresentazione»⁹ dei ‘copioni’ ottocenteschi (tab. 1).¹⁰ Supporto e deposito dello spettacolo, i copioni ristoriani possono certamente contribuire a colmare «lo spazio tra il testo e la scena», come hanno dimostrato Franco Perrelli nel suo studio su *Elisabetta regina d'Inghilterra*¹¹ e Antonella Valoroso che, intrecciando un prezioso copione attribuito a Carcano¹² con altri documenti, ha potuto ricostruire gli equilibri imposti dall'attrice al suo *Macbetto*, privato della dimensione eroico-politica e trasformato in un claustrofobico *kammerspiel* sulla natura femminile più oscura e profonda dove la protagonista, togliendosi di scena e rompendo le geometrie prossemiche, obbliga ogni segno – concreto e verbale – a parlare di lei.¹³

Ma questi documenti sono tanti ed è tanto bello il disegno della loro stratiografia nel *Fondo Ristori* che vale la pena, prima di «forzare la [...] strutturale evasività»¹⁴ che manifestano rispetto al ‘cosa’ e al ‘come’ dello spettacolo, di vagliarli con gli strumenti della filologia materiale; in questa prospettiva la loro eterogeneità è una ricchezza, non un limite, e si organizza in un discorso che, tenendo la drammaturgia come punto di fuga, delinea una vicenda artistica trentennale, di repertorio. Il lavoro di raccolta, descrizione e classificazione di questi materiali è arduo ma non impraticabile; nelle pagine che seguono se ne propongono, attraverso alcuni affondi, i primi e più sommarî risultati, che individuano il loro ambito d'interesse nelle pratiche di riduzione e traduzione dei testi, nelle caratteristiche delle stampe a uso del pubblico di sala, nei sistemi di spartizione, definizione e trasmissione dello spettacolo all'interno del sistema della compagnia e nella prassi di studio dell'attrice e degli attori.

Allestendo la tavola dei testimoni è stato necessario considerare separatamente i due spettacoli. A quello in italiano si riferiscono diversi manoscritti che documentano la scena del sonnambulismo (*Tavola dei testimoni*, 1A), la tragedia intera (1B) e le parti levate (1C) così come le stampe che tramandano il sonnambulismo (3A) e la tragedia intera in italiano con traduzione a fronte, a uso delle platee internazionali (3B). Allo stesso modo, al *Macbeth* inglese fanno riferimento diversi manoscritti (2A, 2B e 2C) ed edizioni a stampa (4 e 5)

9. Ibid.

10. Cfr. la *Tavola dei testimoni* (tab. 1) che per esigenze di spazio contiene una descrizione sommaria dei materiali, strumentale al discorso qui condotto.

11. Cfr. F. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 50-68: 51.

12. Come più oltre notato, è possibile attribuire con certezza alla mano del traduttore solo la correzione del frontespizio di m_1 .

13. Lo studio di A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 69-103: 92-93, restituisce lo spettacolo considerando le annotazioni mss. al copione di Carcano (m_1) e confrontando m_1 con diversi copioni a stampa.

14. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, cit., p. 68.

che documentano a vario titolo la vicenda testuale e scenica della riduzione inglese che Ristori portava in scena.

Le distinzioni sono necessarie ma insufficienti e finiscono per separare quello che sarebbe utile tenere insieme (le didascalie e gli appunti per l'interpretazione e la messa in scena dei due spettacoli, spesso felicemente paragonabili) mentre assimilano quello che meriterebbe, per destinazione d'uso e rilevanza, di essere considerato separatamente. Si vedano ad esempio MP₆₀ e MPV₆₀: due copie dello stesso libretto con traduzione francese a fronte, datato Parigi 1860, entrambe registrate nella sezione 3B anche se MP₆₀ è un semplice libretto, intonso, mentre MPV₆₀ è postillato da preziose annotazioni manoscritte di Federico Verzura, trovarobe/*régisseur* della compagnia (fig. 1).¹⁵ O ancora ML e ML_{pb}: la prima, una riduzione inglese di *Macbeth* (priva di data, ma indicata come conforme a una rappresentazione del 1865 dell'*actor manager* Samuel Phelps); il secondo, un prezioso *prompt book*, allestito alternando le pagine di una copia di ML con fogli di quaderno annotati fittamente da un'anonima mano inglese, di cui si dirà meglio più avanti (fig. 2).

3. Il 'Macbetto': la riduzione, la traduzione e i libretti a uso del pubblico

Il primo testimone manoscritto del *Macbetto* di Carcano, m₁, porta i segni del conflitto tra l'attrice e il letterato documentato dalla corrispondenza:¹⁶ lei cerca di intitolare la tragedia alla protagonista su cui la vorrebbe rimodellare, reclamando

15. Le mansioni con cui Federico Verzura entra in compagnia sono quelle di guardarobiere, trovarobe, magazziniere e, all'uso, di generico (cfr. la scrittura privata tra Verzura e Domenico Righetti datata Genova, 23 settembre 1853 e pubblicata in P. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 50). Il 4 febbraio 1857, in una lettera di Giuliano Capranica al padre, Verzura è definito «regisseur» della compagnia (MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*); in questa stessa funzione di 'direttore di scena' lo troviamo nei materiali analizzati in PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, cit., tra cui un copione di scena di *Elisabetta regina d'Inghilterra* con annotazioni mss. di Verzura analoghe a quelle di MPV₆₀.

16. Scrive Carcano a Ristori da Milano, il 30 aprile 1857: «A rischio di parerle forse esigente, (ma l'assicuro che non è per me, sebbene per la riverenza e per l'amore ch'io ebbi sempre al gran tragico inglese) non posso fare a meno di significarle quanto mi preme che quella riduzione da me verseggiata non s'annunzi che sotto il titolo dell'originale [...]. Il protagonista, per quante omissioni di scene ed azioni n'abbia fatto il riduttore inglese, è sempre Macbeth, e a buon dritto forse i critici griderebbero al sacrilegio. Né meno m'importa che nell'avviso e nella stampa della tragedia, sia posto, come si convenne tra me e il signor Bellotti-Bon, che la riduzione è fatta da autore inglese» (CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 215-216).

interventi drastici (la morte in scena di Lady Macbeth)¹⁷ mentre lui gliela sottrae, imbrogliandola di perifrasi e anastrofi che testimoniano la sua fede ostinata in una lingua teatrale quasi indicibile, in ossequio a quello che definisce il «gusto schizzinoso e inamidato delle [...] platee».¹⁸ Il frontespizio di m_1 è il primo campo della battaglia: qui, una striscetta di carta interviene a circostanziare la dicitura originale (da «Tradotta ed adattata per le scene italiane da Giulio Carcano» in «Ristretta in 4 atti, Traduzione poetica di Giulio Carcano») aggiungendo, a ulteriore chiarezza, una noticina autografa bilingue che attribuisce la riduzione a un autore inglese (fig. 3). Sull'identità di quest'ultimo, indicato solo nei *Ricordi* come «mr. Clarke»,¹⁹ i documenti non dicono nulla, ma il loro studio ne ridimensiona significativamente la responsabilità: la riduzione di Clarke tradotta da Carcano è decisamente coerente con la tradizione delle riduzioni usate dagli attori inglesi – tutti concordi nell'eliminare l'elemento magico e quello comico-realistico e nel ridimensionare il finale.²⁰ Ed è nel solco di questa tradizione che m_1 continua a spostarsi quando passa dalle mani del traduttore a quelle della compagnia. Il manoscritto, infatti, illumina una prassi di lavoro collettiva, mostrando tracce di letture e annotazioni stratificate, identificabili nelle diverse mani che intervengono in momenti differenti, con differenti strumenti di scrittura, a fissare elementi specifici: una penna a inchiostro azzurro chiaro fissa le indicazioni per ingressi e uscite, una a inchiostro blu propone modifiche sintattiche e lessicali, una matita fa strage di versi e inserisce indicazioni per cambi di scena e movimenti e una penna ocra propone altri tagli.

A partire da qui, la tradizione del *Macbeth* si biforca: i libretti a stampa (3B) riproducono abbastanza fedelmente il testo nella versione consegnata da Carcano mentre i manoscritti (tanto le parti levate al punto 1C che le annotazioni sul copione di scena MPV₆₀) accolgono la stragrande maggioranza delle varianti e delle sfrondature annotate su m_1 . Le informazioni che si possono ricavare dallo studio di questi materiali sono complementari. I libretti documentano, con la fortuna dello spettacolo, il forte senso di responsabilità letteraria (oltre che promozionale) che anima l'attrice: stampati nelle tappe principali delle tournée,

17. Il ms. m_1 è veramente 'falcidiato' (ben più dei libretti a stampa che da questo, con ripensamenti anche importanti, derivano) ed è curiosamente mutilo delle scene che seguono l'ultima uscita di Lady Macbeth.

18. Lettera di Carcano a Ruggero Bonghi, Milano, 4 dicembre 1855, in CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 201-202.

19. Un'ipotesi convincente sulla sua identità è avanzata da VALOROSO, *Adelaide Ristori e la (ri) creazione scenica di (Lady) Macbeth*, cit., pp. 75-76.

20. Oltre al già citato ML, sul quale si basa la tradizione a stampa del *Macbeth* di Ristori, nella biblioteca dell'attrice sono presenti diverse riduzioni 'attoriali' di Macbeth, riportate al punto 5 della tab. 1, sulle quali si tornerà più avanti.

si presentano come fascicoli di una collana editoriale, quella del «Repertorio drammatico di M.me Ristori», puntualmente richiamata nelle quarte di copertina. Quello che si vende è un prodotto poetico arricchito (non assoggettato) dall'uso della scena: il lavoro di Carcano è riconosciuto e valorizzato da editori specializzati e traduttori spesso professionisti in grado di rispettarlo e, dove necessario, emendarlo,²¹ mentre la dimensione paratestuale originale si piega a ragioni concrete: si vedano a questo proposito le tavole dei personaggi, che puntualmente riadattano la gerarchia shakespeariana a quella della compagnia – la prima e la seconda attrice in testa, seguite dal primo e dal secondo attore.

L'esternalizzazione del comparto editoriale dell'impresa segna il destino filologico di questi libretti, che non sono però del tutto impermeabili alle variazioni delle esigenze di scena. Si può ipotizzare che dal manoscritto di Carcano sia tratta una copia che recepisce alcuni dei tagli stratificati su m_1 (soprattutto quelli dell'atto finale) ma nessuna variante lessicale e nessuna integrazione; questa, consegnata a un editore madrileno nel 1857 e affiancata da un'ottima traduzione spagnola (MM₅₇), diventa il modello testuale dei libretti che si susseguono fino al 1866, quando una stampa newyorkese (MN₆₆) testimonia una versione senza tagli o varianti sostanziali ma con alcuni interventi correttori, la quale diventa a sua volta modello per i libretti successivi. La dinamica è evidente nell'esempio che segue, tratto dalla scena 13 del dramma che diventa la 11 del copione:

MC (1848)	m1 (1857)	MM57 (1857)	MP60 (1860)	MN66 =MN77	psII (sd)
13	11	11	11	11	12
<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	
Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	
<i>Strega II:</i> A sgozzar porci.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verro.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verme.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verme.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verro.	Sgozzato ho un verme!

Lo shakespeariano «swine» – «porci» nella traduzione letteraria di Carcano del 1848 (MC)²² – si traduce in m_1 in un «verro» forse troppo ricercato per essere correttamente inteso da chi allestisce MM₅₇, che lo banalizza in «verme»; l'errore, tanto buffo da insospettare il traduttore spagnolo (che infatti lo rende con «cerdo»), non crea difficoltà agli attori che si succedono nella parte della

21. Ad esempio, il traduttore dei libretti parigini del 1860 e del 1863 è Paul Raymond-Signouret, redattore della sezione teatrale de «L'appel» e traduttore per Ristori anche di *Giuditta* di Giacometti, *Rosmunda* di Alfieri e *Spensieratezza e buon cuore* di Bellotti Bon.

22. Cfr. G. CARCANO, *Macbetto*, Milano, Pirola, 1848.

Seconda strega replicando imperturbabili l'errore di MM₅₇, come si vede dalla parte levata psII.²³ L'autonomia delle due tradizioni si evidenzia ancor meglio quando per garantire la dicibilità del testo è necessario un intervento; è il caso dell'esempio che segue, dove un problema di lettura di un verso di m₁ (segnato in corsivo) ne causa la caduta:

MC (1848)	m1 (1857)	MM57=MN77 (1857-1877)	MPV60 (post 1860)	pm (post 1878)
I 4	I 4	I 4	I 4	I 4
Due cose ve- re udii; prolo- go lieto / a quel dramma regal che si matura – / Signori, vi rin- grazio –	[...] Udii/ <i>due</i> <i>cose vere</i> ; prolo- <i>go felice</i> / A quel dramma regal che si matura. / Signori a voi sien grazie.	[...] Udii/ A quel dramma re- gal che ci si ma- tura. / Signori a voi sien grazie.	[...] Udii/ < <i>due</i> < <i>cose vere</i> > < <i>prolo-</i> <i>go felice</i> > A quel dramma regal che si matura, / Signori a voi sien grazie. /	[...] Udii due cose vere, prolo- go felice a quel dramma regal che ci si matura. Signori a voi sien grazie.

Nonostante la lezione corretta sia a portata di mano – e sia usata dagli attori almeno fino al 1878, come dimostrano il copione di Verzura (MPV₆₀), che punta a matita il verso mancante, e la parte levata di Macbeth^{–24} le stampe non si correggono alla luce dello spettacolo. Non si correggono ma si aggiornano, con dinamiche che meritano di essere indagate con attenzione e rigore impossibili in questa sede; dinamiche governate da una concezione del testo drammatico che ha elementi di libertà – ad esempio l'instancabile rinumerazione delle scene e lo slittamento dei cambi di scena e d'atto, che accomuna i libretti del *Macbetto* e del *Macbeth* di Ristori alle diverse riduzioni degli attori inglesi^{–25} e altri di rigidità, come l'uso delle traduzioni tedesche di segnalare con uno spazio bianco i tagli considerati rilevanti.²⁶

23. PsII, la parte levata della Seconda strega, non è datata ma si presume che, come le altre, possa essere stata conservata e usata fino alle repliche più tarde, tramandando l'errore anche dopo la correzione di MN₆₆.

24. Il ms. pm porta nell'intestazione il nome di Udina, scritturato dalla compagnia il 31 luglio 1878; cfr. la tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico discussa all'Università degli Studi di Genova nell'a.a. 2020/2021 da L. ODAGLIA, *Adelaide Ristori 'capocomico': un percorso attraverso le scritture del Fondo Ristori – Donazione Giuliano Capranica del Grillo*, relatore: prof. Livia Cavaglieri; correlatore: prof. Daniele Sanguineti.

25. In alcuni documenti mss. conservati al MBA, *Fondo Ristori*, riferibili alle ultime repliche, *Macbeth* diventa addirittura uno spettacolo in sei atti.

26. L'unica macroscopica eccezione alla generale conservatività delle stampe riguarda la parte di *Macbetto* nel finale della tragedia, la cui vicenda è estremamente complessa da ricostruire. Pesantemente scorciate in tutti i libretti, le battute finali del co-protagonista riguada-

In questo senso, lo studio dei testimoni mss. documenta un aspetto complementare della vita dello spettacolo: nelle parti levate degli attori, infatti, sono accolte a testo molte delle varianti, delle integrazioni e dei tagli proposti su m_1 ma ignorati dalla tradizione a stampa.²⁷ Pur essendo impossibile fare raffronti evolutivi tra le parti levate (il fondo ne conserva solo una per ogni ruolo) le puntuali riassegnazioni appuntate sul retro e la quasi totale mancanza di tagli o correzioni le identificano come documenti conservativi, testimoni di una tradizione del testo recitato parallela (ma ugualmente stabile e chiusa) rispetto a quella del testo stampato.

4. *'Lady Macbeth' e la tradizione inglese dello spettacolo: prassi di annotazione e studio*

Lo studio dei testimoni testuali di una vicenda 'doppia' come quella del *Macbeth/Macbetto* – al di là delle evidenziate difformità tra riduzione italiana e inglese, tra contorcimenti e 'schiettezze' linguistiche, tra varianti per la recitazione e per la lettura – offre alcuni elementi d'interesse per un discorso sulle prassi drammaturgiche e di palcoscenico sovranazionali.

gnano un cospicuo numero di versi solo nella stampa parigina del 1860 (MP₆₀) e nella parte levata di Macbetto (pm). È possibile ipotizzare un aggiornamento della stampa, che reintroduce i versi tagliati solo nelle recite in cui il ruolo di Macbetto passa da Vitagliani a Majeroni (dal febbraio del 1858, a Vienna, e fino al 1861). Il confronto fra testimoni a stampa e mss. è però molto difficile perché m_1 è mutilo delle scene finali e pm, dove i versi in questione compaiono contornati da un segno a matita rossa, è molto tardo (1878). Secondo la corrispondenza, la parte di Macbeth dovrebbe essere stata accresciuta di alcuni brani nel 1880, quando Ristori stessa si diede a copiare brani «dal libro di Rossi» per rimpolpare il ruolo di Macbeth in vista della tournée scandinava (cfr. lettera di Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 27 agosto 1878, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*); le battute finali di pm, però, non corrispondono a quelle della riduzione approntata dallo stesso Carcano per Rossi (*Macbeth. Tragedy in Five Acts by Shakspeare, translated and adapted for italian stage by G. CARCANO, London, Theatre Royal Drury Lane, 1876*) ma a quelle che si leggono in MP₆₀ e nelle ultime pagine presenti in m_1 . Oltre alla reintroduzione volontaria per le recite di Majeroni, è possibile ipotizzare una caduta accidentale che si sia trasmessa tra le stampe a partire da MM₅₇ ma, considerando le copiose cassature di Verzura su MPV₆₀ proprio in questa parte finale, è più probabile che pm derivi da una tradizione ms. autonoma di parti levate; in questo caso la presenza delle battute finali di Macbeth non testimonierebbe una loro reintroduzione e il segno a matita rossa che le evidenzia sarebbe da interpretare come indicazione di un brano opzionale, da recitare o meno a seconda delle circostanze. Per le possibili relazioni tra questa instabilità e le aspettative o le reazioni del pubblico e della critica si rinvia alle testimonianze raccolte nel già citato VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 205-247.

27. Nell'esempio appena riportato, si noti l'analogia tra la lezione di pm e l'integrazione di MPV₆₀, che segnala una battuta riportata correttamente dalla tradizione ms. e integrata da Verzura nei suoi appunti sul libretto a stampa.

Molto prezioso è il raffronto tra i due copioni di scena, quello italiano di Verzura (MPV₆₀) e l'anonimo *prompt book* inglese (ML_{pb}), che evidenzia una serie di differenze radicali. Se infatti MPV₆₀ riporta appunti tachigrafici e caticici su un libretto a stampa, a uso personale del *régisseur* che verga il suo nome in copertina, ML_{pb} ospita annotazioni più estese e puntuali sulla drammaturgia dello spettacolo (sia per quanto riguarda la prossemica che per gli elementi tecnici come luci, rumori ed effetti) su un supporto più organizzato. Assemblato a partire da una vecchia edizione di *Macbeth* dell'*actor manager* Samuel Phelps (ML, post 1865) le cui pagine sono intervallate da fogli rigati, ML_{pb} è un documento prezioso, oltre che del *Macbeth* inglese, dell'osmosi tra prassi di annotazione e conservazione dello spettacolo proprie di diverse tradizioni teatrali che caratterizza l'esperienza artistica di Ristori. In primo luogo, il direttore di scena inglese, esterno alla compagnia ma interno al teatro in cui lo spettacolo è rappresentato, allestisce un documento 'sintetico' tipologicamente analogo agli usi anglosassoni ma estraneo a quelli italiani che di solito tramandano, dello spettacolo, diversi documenti 'analitici' (testo, bozzetti, tavola delle scene, ecc.) difficili da assemblare senza la chiave del supporto mnemonico di Ristori e della sua compagnia.²⁸ In secondo luogo, il documento è la dimostrazione palmare dell'attenzione di Ristori per le riduzioni shakespeariane degli attori suoi contemporanei:²⁹ ML_{pb} è infatti l'antigrafo di MB e MB₁, i due libretti del *Macbeth* inglese di Ristori (con cui condivide persino l'impostazione paratestuale, dalla tavola delle *dramatis personae* al glossario finale), ed è all'origine di tutta la tradizione manoscritta inglese del copione (2A, 2B e 2C).

Se da una parte, dunque, la prospettiva della scena è fondamentale per organizzare la complessità borghese della vicenda filologica, quest'ultima è a sua volta necessaria per indagare le modalità di trasmissione dello spettacolo e, più oltre, il suo statuto testuale, tutto interno alla tradizione degli attori. Il *Macbetto* di Carcano (m₁, 1857) nasce – lo confessa anche Ristori nei suoi *Ricordi* – da una riduzione di matrice inglese che fa propri alcuni dei «vari tagli» abitualmente usati in Inghilterra per «adattare la produzione non solo alla capacità e al numero degli attori [...], ma pure al gusto e alle esigenze del pubblico» contemporaneo.³⁰ La matrice del *Macbetto* è quindi vicina a quella del *Macbeth*

28. Ringrazio la professoressa Paola Ranzini (Avignon Université) per aver generosamente condiviso con me le sue osservazioni in questo senso, invitandomi ad approfondire proficuamente il confronto fra codici di annotazione italiani, inglesi e francesi.

29. La biblioteca personale di Ristori, custodita al MBA, conserva un gran numero di riduzioni inglesi di drammi shakespeariani, (tra cui diverse di *Macbeth*) legate a specifiche messe in scena; su questi libretti degli attori, che stanno evidentemente alla base del lavoro dell'attrice, sarà necessario tornare in altra sede.

30. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 61.

di Phelps (ML, 1865) che Ristori riprodurrà oltre vent'anni dopo, anche un po' piratescamente, nel suo *Macbeth* (MB, 1880), introducendovi alcune delle varianti mss. annotate su ML_{pb}. Lo spettacolo italiano e quello inglese condividono, tra di loro e con i libretti degli attori britannici da cui discendono, la scorciatoia degli episodi spettacolarmente troppo complessi o legati ad ambiti culturalmente inattuali come quello storico-politico (l'omaggio dinastico giacobita), quello magico (alcune scene con le streghe) e quello medico, che comprende tanto i riferimenti ai poteri taumaturgici del re d'Inghilterra (IV 3) che quelli alla patogenesi della follia di Lady Macbeth (V 1); un elemento interessante, questo, che denuncia come anche il progressivo sfondamento degli interventi del Medico e della Dama nella scena del sonnambulismo, riscontrabile nei testimoni mss. del *Macbetto*, che isola la protagonista al centro della scena, percorra in realtà un solco già tracciato all'interno della tradizione attoriale e testimoniato in varia misura, oltre che dalla riduzione di Phelps (ML), dagli altri libretti inglesi presenti nel Fondo (ML₁ e ML₂).

Della diffusione di questi tagli è splendida testimonianza, tra le altre, il libretto del *Macbeth* di Tommaso Salvini (New York, 1880).³¹ Com'è stato possibile ricostruire studiando la copia appartenuta a Salvini e da lui annotata della traduzione letteraria del *Macbetto* di Carcano (quella poetica e integrale, in cinque atti),³² di cui il libretto del 1880 è piratesca riproduzione, l'attore interviene direttamente sul testo originale rinumerando le scene e praticando tagli autonomi rispetto alla riduzione di Clarke-Carcano-Ristori³³ eppure straordinariamente in linea con la tradizione rappresentativa sopra delineata; tagli che fanno cadere, fra le altre cose, gli anacronismi storici, magici e medico-patologici shakespeareiani, sia quelli sul re d'Inghilterra che quelli sul sonnambulismo di Lady Macbeth.

31. Cfr. *Macbeth: a Tragedy in Five Acts by William Shakespeare; As Performed by Sig. Salvini and the American Company, under the Management of Mr. John Stetson*, New York, Seer's Printing Establishment, 1880; Salvini, che pure fa riferimento alla traduzione di Carcano nei *Ricordi aneddoti e impressioni*, non cita il nome nel traduttore nell'ed. a stampa della tragedia.

32. *Teatro di Shakespeare tradotto da Giulio Carcano*, Firenze, Le Monnier, 1858; la copia con le annotazioni di Salvini è conservata nel *Fondo Tommaso Salvini* del MBA.

33. La riduzione edita da Salvini è modellata a partire dalla traduzione letteraria di Carcano e non dipende dalle due diverse riscritture drammatiche consegnate dallo stesso traduttore a Rossi e a Ristori, che divergono a loro volta per tessuto testuale, numero di atti e di scene e tagli rispetto all'originale. D'altra parte, bisogna notare che Ristori stessa considerava il «libro» di Rossi perfettamente omogeneo al suo, tanto da attingervi liberamente e da immaginare che Rossi, recitando con lei, potesse incastrare, per praticità, la parte che già conosceva con la sua; cfr. la lettera di Ristori del 17 agosto 1878, citata alla nota 26 e commentata in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 224.

Lo studio degli appunti mss. sui copioni di scena e sulle parti levate, infine, apre a un altro ordine di riflessioni sulle modalità di fissazione e studio dello spettacolo da parte degli attori, e di Ristori in particolare. Come accennato, i documenti riferibili alla tradizione italiana accolgono annotazioni che escludono puntualmente le intenzioni interpretative e la partitura gestuale di chi recita: i segni indicano cripticamente il momento in cui qualcosa accade, spesso senza distinguere tra mutazioni sceniche e d'intenzione recitativa. Se il format drammaturgico dello spettacolo è patrimonio del «Repertorio drammatico di M.me Ristori» e deve essere registrato dai libretti, le tecniche d'interpretazione sono il vero capitale degli attori e non si trasferiscono sulla carta, nemmeno sotto forma di appunto.

La situazione testimoniale delle parti levate in italiano fotografa splendidamente il sistema dei ruoli della compagnia grandattoriale. In particolare, le parti minori (1C: pb, psI, psII, pd, pr) sono simili per formato (fascicoli di bifolii 'tascabili', ripiegati longitudinalmente) e grafia e portano nelle rispettive intestazioni la traccia delle riassegnazioni dei ruoli: ad esempio pr, la parte di Ross, è affidata inizialmente a «C. Ristori» e per tre volte ridestinata ad altri; in pb, quella di Banco è consegnata prima a Giacomo Glech poi a Pompeo Viscardi; infine, in pd quella di Duncano dopo il 1860 passa dalle mani di Giovanni Borghi a quelle di Cesare Ristori ed è significativamente marcata dal timbro della «Administration de la Compagnie Dramatique Italienne», cui a tutti gli effetti appartiene e che la concede in comodato perché sia restituita dopo l'uso (fig. 4). Gli attori ricevono la parte pulita e la restituiscono senza annotazioni, a eccezione di rarissimi simboli utili a fissare passaggi e incastri con i movimenti della protagonista; la «strutturale evasività» di queste carte è qui eloquente di una prassi di studio e trasmissione relazionale, d'insieme, rispetto alla quale i copioni 'personali' di Adelaide Ristori rappresentano una parziale eccezione.

Tra i documenti conservati nel fondo non ce n'è nemmeno uno che possa aver aiutato Ristori a richiamare i sottotesti e le controcene di cui scrive nel suo studio sul personaggio di Lady Macbeth.³⁴ Le annotazioni mss. sui copioni e sulle parti levate permettono di riconoscere solo lo 'schema metrico' del suo personaggio: il ritmo di entrate, uscite, mutazioni e movimenti che per trent'anni cadenza, identico, la tragedia italiana e quella inglese; dicono 'quando' avviene qualcosa, mai 'cosa' o 'come'. Nelle carte relative al *Macbetto*, le tracce del lavoro di Ristori intorno alla parte sono telegrafiche sul copione di scena di Verzura (MPV₆₀), sulla sua parte levata in italiano (pl) e sui diversi testimoni mss. e a stampa del sonnambulismo (s₁, s₂ e SP). Il paziente incrocio

34. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 157-168.

tra la stratigrafia dei documenti letterari e quella delle cronache e autocronache del suo spettacolo può restituire solo il carattere straordinario di alcune scelte drammaturgiche, scenotecniche o interpretative, ma lo spettacolo, nel suo complesso, non passa nei documenti letterari.

I copioni del *Macbeth* inglese – documenti di un’impresa straordinaria – sono invece diversamente eloquenti rispetto a uno dei tanti ‘come’ dello spettacolo: il campale sforzo oratorio sostenuto dalla protagonista fa registrare un’importante eccezione alla ferrea economia del Fondo. Le battaglie di Ristori con la lingua inglese – condensate in un’eroica pagina dei *Ricordi* in cui si paragona a Demostene «coi suoi sassolini in bocca, sulla riva del mare»³⁵ – sono ampiamente testimoniate da un buon numero di quaderni di esercizi fonetici e lessicali tradizionali a cui l’attrice si applica per diversi anni senza troppo successo,³⁶ prima di adottare un metodo empirico per la costruzione e la memorizzazione della partitura vocale dello spettacolo; partitura di cui il Fondo conserva, per una volta, non la radiografia ma la registrazione dell’intero processo creativo e mnestico, depositato nei sette grandi quaderni mss. che testimoniano il *Macbeth* inglese (*Tavola dei testimoni*, punti 2B e 2C).

Due di questi (2B: f1 e f2) riportano la porzione della tragedia in cui compare Lady Macbeth (da I 5 a III 4 di MB), e sono probabilmente allestiti per memorizzare attacchi e controszene in presenza degli altri attori.³⁷ Altri quattro (2C: pli₁, pli₃, pli₄ e pli₅ [fig. 5]), invece, ripetono la parte levata inglese di Lady Macbeth, fedele alla lezione di MB derivata da ML_{pb} e conforme, per tipologia di annotazioni, agli esperimenti del 1861 con la *Beatrix* di Legouvé³⁸

35. Ivi, p. 110.

36. I faldoni dal 55 al 58 della serie *Scritti di Adelaide Ristori* raccolgono quaderni di esercizi di datazione varia (il più antico datato Parigi, 8 maggio 1866, il più recente Roma, 12 dicembre 1877) che sembrano segnare una progressione nel metodo: da un approccio interlinguistico (inglese e francese insieme), a esercizi di lessico e grammatica e fino all’approccio meno teorico e più materico del bellissimo quaderno intitolato *Routledge’s British spelling book*, che contiene 300 pagine di esercizi di fonetica e pronuncia vergati da due mani (la sua e, verosimilmente, quella della sua insegnante).

37. Le battute troppo lunghe hanno dei tagli centrali e le annotazioni interlineari sono più rapide.

38. «Dopo un’attenta riflessione, ho fatto scrivere la parte di Béatrix in caratteri molto grandi, molto scuri, su linee molto spaziose, e ho coperto questi caratteri con tre tipologie di segni a inchiostro rosso: gli uni trasversali, altri longitudinali, altri ancora posti sopra alcune sillabe» (E. LEGOUVÉ, *L’art de la lecture. A l’usage de l’enseignement secondaire*, Paris, J. Hetzel et Cie., 1900, p. 13). La descrizione corrisponde solo in parte a quanto si legge negli *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di Béatrix* (MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, f. 52) e nella parte levata di Béatrix (ivi, *Parti levate*, f. 122). Per uno studio sulla costruzione vocale, fonica e verbale del personaggio si rinvia al contributo di Mariagabriella Cambiaghi in queste stesse pagine.

e ai documenti delle recite in inglese di *Elisabetta regina d'Inghilterra*.³⁹ le battute, in inchiostro scuro e con ampia spaziatura, sono sovrastate da diversi strati interlineari che ne contengono, con inchiostri differenti, la traduzione letterale in italiano e la trascrizione fonetica movimentata da un sistema di linee ascendenti e discendenti, rette e curve. Un complesso sistema necessario per fissare pronuncia, intonazione e prosodia dei *blank verses* shakespeariani che Ristori non comprende ma si sforza di apprendere, copiandone e ricopiandone la lettera, il senso, il suono e il ritmo per almeno cinque volte, senza alcuna variante. L'ultimo quaderno, autografo come gli altri ma più piccolo, redatto in corsivo rapido, senza indicazioni di pronuncia, sembra destinato a una fase di consolidamento finale.⁴⁰

Si tratta di documenti preziosi per la storia della recitazione e dello spettacolo; preziosi, di nuovo, tanto per quello che dicono – del metodo e della cura nella costruzione della parte – che per quello su cui tacciono: mancano i gesti, le posizioni, le intenzioni dei personaggi (che, si diceva, non passano mai sulle carte degli attori) e manca il sonnambulismo, rappresentato come scena autonoma in inglese fin dal 1873 e quindi fissato nella memoria di Ristori: un supporto così infallibile che questi quaderni non devono più riportarlo.⁴¹ Documenti, come quelli sopra esaminati, difficili da conciliare in una ricostruzione filologica 'corretta' dello spettacolo e insieme impagabili per la quantità di informazioni che rivelano a un'indagine metodica, restituendo profondità storica alla vicenda di *Macbeth*, confermando l'importanza della scrittura nella creazione e nella trasmissione dello spettacolo (o almeno, di una certa parte dello spettacolo) e testimoniando l'alta aspirazione intellettuale e professionale di Ristori, che guarda all'estero non solo come bacino di classici cui attingere o di pubblici da conquistare ma come fonte di tradizioni spettacolari fortissime – letterarie e attoriali, inestricabilmente – a cui legarsi a sua volta e con cui mescolare le sue carte, in un'esperienza di respiro veramente internazionale.

39. Per cui cfr. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, cit.

40. Tra le carte di pli₂ appare una singolare auto-incitazione autografa: «fino a qui è fatta».

41. La scena del sonnambulismo (v 1 di MB) è trascritta senza annotazioni solo su pl₁, l'unico quaderno non autografo, redatto probabilmente dall'insegnante di inglese di Ristori mentre gli altri, in cui si riconosce la mano di Ristori, si chiudono con la scena del fantasma di Banquo al banchetto (III 4 di MB).

TAVOLA DEI TESTIMONI

1 - TESTIMONI MANOSCRITTI IN ITALIANO

1A Sonnambulismo (2)

- s₁**: fascicolo intestato «Théâtre Impérial Italien / Representation du Samedi 6 Juin 1857 / Scena Terza / nell'atto Quarto / del / Macbeth», con timbri e visti di approvazione del Teatro datati 3 e 5 giugno 1857.
- s₂**: fascicolo intestato «Scena del Macbeth», con appunti autografi di Ristori.

1B Tragedia intera (2)

- m₁**: fascicolo intestato «Macbeth / Tragedia / di / Guglielmo Shakspeare / ~~Tradotta ed adattata per / le scene italiane da /~~ Ristretta in 4 atti / Traduzione poetica di / Giulio Carcano». Idiografo in pulito con interventi del traduttore sul frontespizio e di altre mani sul testo.
- m₂**: fascicolo intestato «Á M.me Ristori / á Rome». Riduzione poetica di *Macbeth* in 5 atti di autore non identificato (mano simile a quella di Francesco Dall'Ongaro).

1C Parti levate (7)

- pl**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato «Parte di Lady Macbeth / nel / Macbeth / Per la Sig.ra / Ad. Ristori».
- pb**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / Parte di Banco / sig. G^{te}ch-Viscardi».
- pm**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / per il Signor Udina».
- psI**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / 1^{ma} strega / Sig. ^{ra}III Borghi».
- psII**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato, sul retro: «2^a Strega / nel / Macbeth / ill (Cesarini?)».
- pd**: ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / Parte di Duncano / Sig. Gio. M. Borghi Ristori». Timbro dell'Administration de la Compagnie Dramatique Italienne e nota «Dram./c Compagnia Borghi».
- pr**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro «Macbeth / Parte di Ross / per C. Ristori, III, ill da copiarsi».

2 - TESTIMONI MANOSCRITTI IN INGLESE

2A Sonnambulismo (1)

- si**: fascicolo intestato «Macbeth. Act 5. Scene 1», s.d., probabilmente trascritto da ML.

2B Frammenti della tragedia intera (2)

- fi**: grande quaderno di lavoro non rilegato: riporta il brano che va da I, 5 (fine della lettera di Lady Macbeth) a III, 4 (ultima battuta di Macbeth). Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e di alcuni degli altri personaggi e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione.
- fi₂**: grande quaderno di lavoro analogo a fi₁ per contenuto e supporto.

2C Parti levate (5)

- pli₁**: grande quaderno di lavoro con sovraccoperta blu e oro: riporta l'intera parte levata di Lady Macbeth con grafia accurata. Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione. Trascrizione fonetica di alcuni termini, ricostruzioni sintattiche e parafrasi lessicali a margine. Mani diverse, tra cui quella di Ristori.
- pli₂**: fascicolo largo e stretto, non rilegato; riporta, con grafia cursoria, la parte levata di Lady Macbeth. Solo in alcuni passaggi le battute sono sovrastate dalla traduzione in italiano e affiancate da annotazioni. Autografo.
- pli₃**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato: riporta la parte levata di Lady Macbeth fino alla fine dell'atto IV (manca il Sonnambulismo). Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione. Trascrizione fonetica di alcuni termini, ricostruzioni sintattiche, parafrasi lessicali a margine e istruzioni tecniche per la corretta articolazione dei suoni.
- pli₄**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato. Analogo a pli₃ e pli₅ per contenuto e supporto.
- pli₅**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato. Analogo a pli₃ e pli₄ per contenuto e supporto.

3 – TESTIMONI A STAMPA IN ITALIANO CON TRADUZIONE A FRONTE

3A *Sonnambulismo* (1)

SP₅₇: Scène de Sonnambulisme dans *Macbeth* de Shakspeare. Juée à Paris, au Theatre Impérial Italien, le 6 juin 1857 Paris, Chez Michel Levy Frères [...] 1857. Trad. a fronte in francese; copia senza annotazioni.

SP₆₀: Scène de Sonnambulisme dans *Macbeth* de Shakspeare. Juée à Paris, au Theatre Impérial Italien, le 6 juin 1857 Paris, Chez Michel Levy Frères, 1860. Traduzione a fronte. Identico a SP₅₇, ma con tagli ms. delle parti liminali.

3B *Tragedia intera* (7)

MM₅₇: Repertorio dramático de la Señora Ristori/ *Macbeth*, / tragedia en cuatro actos / de Shakspeare, / traducida al italiano / por G. Carcono / y vertida al español por D. José Nuñez de Prado / Re-presentada en el Teatro de la Zarzuela el dia 30 de Setiembre / Por la Compañía Dramática Italiana / Madrid / Imprenta Nacional/1857. Trad. a fronte in spagnolo.

BMM₅₇: Copia di MM₅₇ rilegata insieme ad una traduzione di *Giuditta* (Madrid, José Rodriguez, 57).

MP₆₀: Répertoire de M^{me} A. Ristori / *Macbeth* / Tragédie / de / Shakspeare / Réduite en quatre actes pour la Compagnie Italienne par un auteur anglais / Traduite en vers italiens / par / Giulio Carcano / Traduction Française du texte italien / par / P. Raymond-Signouret / Paris / Typographie Morris et Compagnie / 64, Rue Amelot, 64/1860. Trad. a fronte in francese.

MPV₆₀: Esemplare di MP₆₀ con annotazioni ms. di Federico Verzura.

MP₆₃: Shakspeare's tragedy / of / *Macbeth* / adapted expressly for / Adelaide Ristori/ and her dramatic company / The Italian translation / by / Sig. Giulio Carcano / Paris / Printed by Morris and C^o, 64, Amelot Street / 1863. Trad. A fronte in francese, annotazioni a matita.

MN₆₆: Ristori / *Macbeth*. Frontespizio: Shakspeare's tragedy / of / *Macbeth* / adapted expressly for / Adelaide Ristori / and her dramatic company / The Italian translation / by / Sig. Giulio Carcano / New York / Sanford, Harroun & Co. Printers, 644 & 644 Broadway, 1866.

MN₇₅: Ristori / Farewell Tour of the World / *Macbeth*. / New York: / Metropolitan printing and engraving establishment, / Herald building / Broadway and Ann Street / 1877.

MT: Repertoire der Signora Ristori. / *Macbeth*. / Tragödie in 4 Acten / von / Shakspeare. / Ins Italienische übersetzt / von / G. Carcano. Senza data; due copie.

4 – STAMPE INGLESÌ TRAGEDIA INTERA

MB: Ristori/*Macbeth*,/ *King of Scotland*,/ A tragedy/ in five acts,/ by William Shakespeare/ Belfast, D. & J. Allen, Printers. S.d.; l'apparato paratestuale e alcuni refusi segnalano la filiazione da ML.

MB₈₄: Ristori/*Macbeth*,/ *King of Scotland*,/ A tragedy/ in five acts,/ by William Shakespeare/ Belfast, D. & J. Allen, 18, Corporation Street, 1884. Ristampa di MB; la copia conservata non contiene le battute di *Lady Macbeth*, che sono state ritagliate.

5 – ALTRE STAMPE STRANIERE RILEVANTI

MS: *Macbeth* / Ein Trauerspiel / von / Shakespeare / Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet / von / Shiller / Stuttgart und Augsburg / Cotta'scher Verlag / 1855. Con appunti e tagli; un'etichetta interna ne segnala il rivenditore parigino (Friedrich Klincksieck, 11 rue de Lille, Paris).

ML: *Macbeth*, / *King of Scotland*. / A Tragedy in five acts / by William Shakespeare / London: Samuel French / Publisher / 89 Strand / New York: Samuel French and Son / publishers, / 38 East 14th street». Riferimento interno alla rappresentazione del 23 settembre 1865 dell'actor-manager Samuel Phelps. La riproduzione integrale della dedica di Charles Kean testimonia la parentela con ML₁. Tre copie di cui una intonsa.

ML₁: *Macbeth*, / a tragedy / by / William Shakespeare / Thomas Hailes Lacy, Wellington street / Strand / London». Riferimento interno alle rappresentazioni dell'actor-manager Charles Kean (4 e 14/2/1853).

ML₂: Cumberland's British Theatre / *Macbeth* / A Tragedy / In Five Acts / by / Shakespeare / whit an illustration / and remarks by D__G. / Thomas Hailes Lacy / Theatrical publisher / London. Riferimento interno a diverse rappresentazioni di *Macbeth* (Kean, 1824; Macready, 1827; Warde, 1827).

ML_{pb}: Quaderno con legatura in pelle; le pagine di ML sono alternate a fogli rigati; sono presenti tagli e copiosi appunti sulla messa in scena. Etichetta sulla legatura: «*Elisabeth Queen of England* / *Macbeth* / Prompt book».

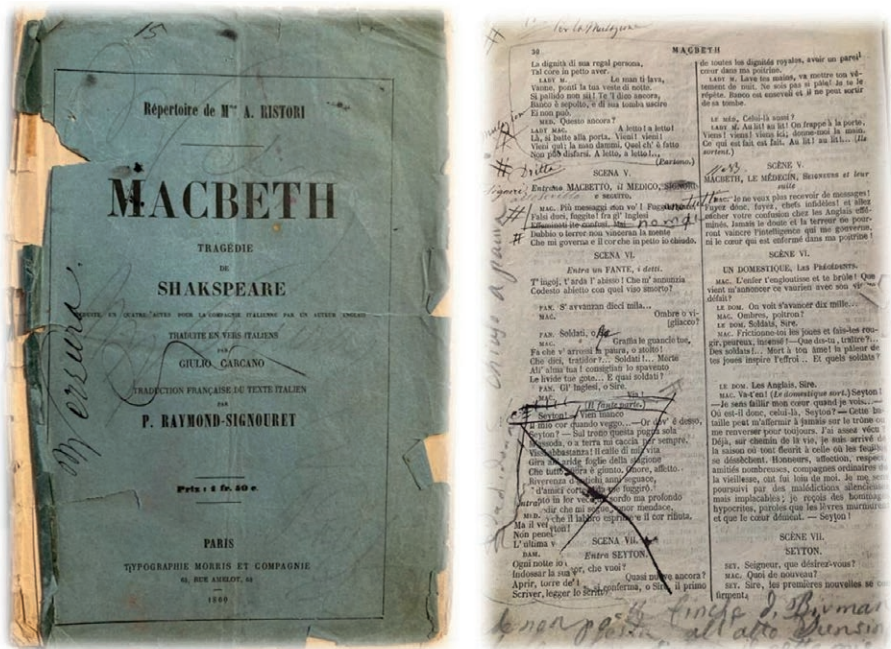


Fig. 1. Frontespizio e pagina interna annotata del copione di scena di Federico Verzura (MPV₆₀) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

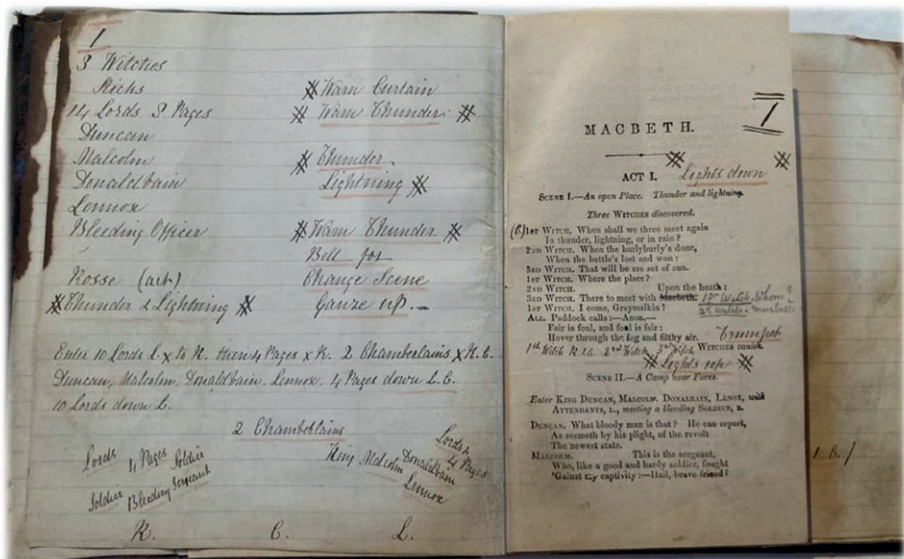


Fig. 2. Pagina interna annotata del prompt book inglese (ML_{pb}) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

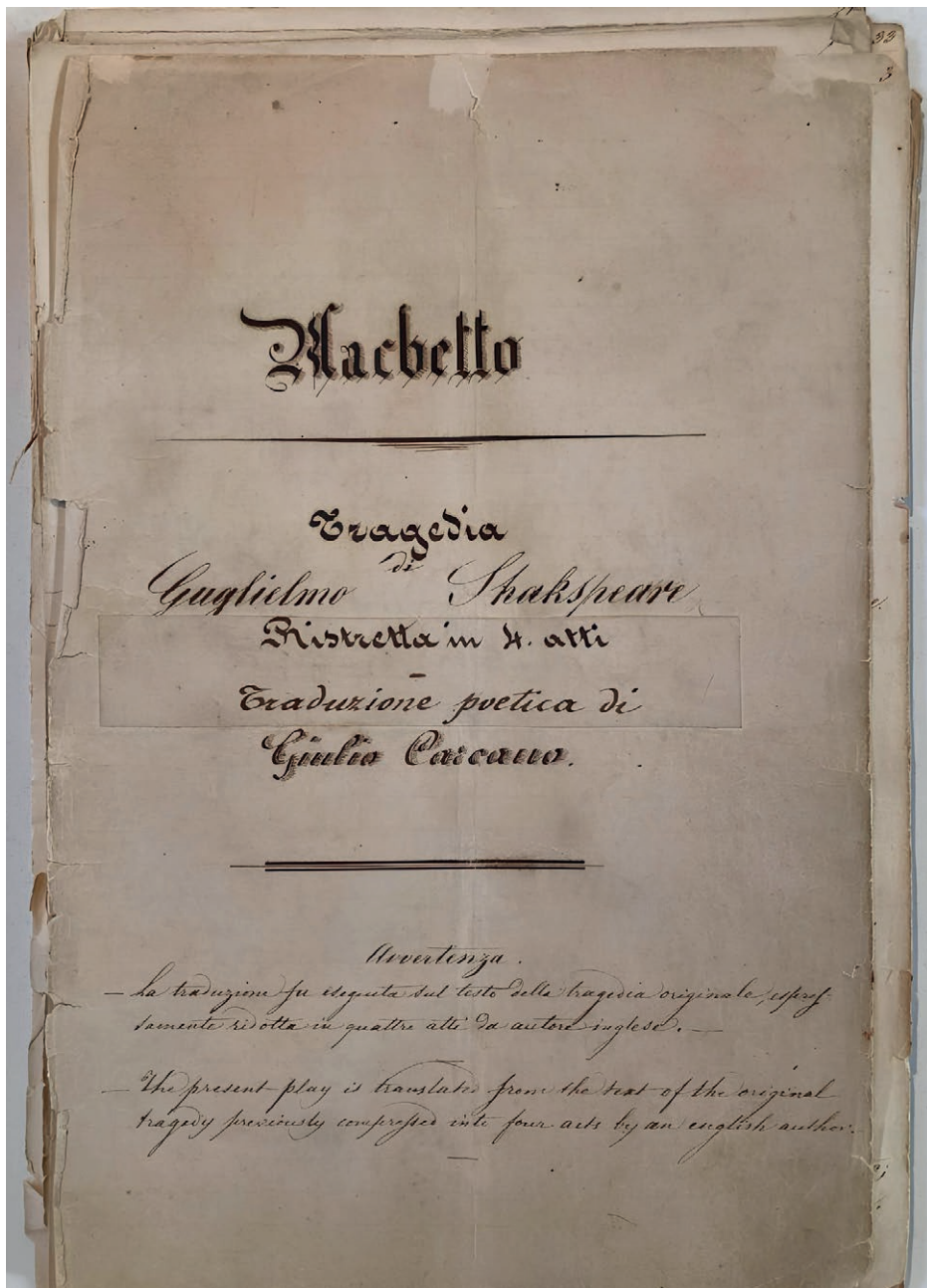


Fig. 3. Frontespizio del *Macbello* di Carcano (m1) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).



Fig. 4. Parti levate di Macbeth (pm), Lady Macbeth (pl), Rosse (pr), Banco (pb), Duncano (pd) e Prima Strega (psI) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

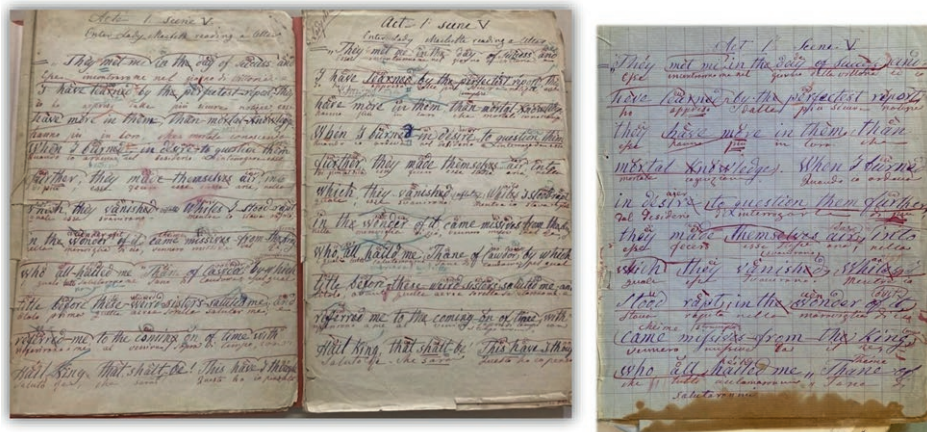


Fig. 5. Raffronto tra le parti levate di Lady Macbeth (inizio della scena 1 5) nelle tre redazioni di pli3, pli4 e pli5, interlineate da identiche annotazioni autografe con traduzione, pronuncia, linee prosodiche e indicazioni vocali (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).