

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

ADELAIDE RISTORI ED ERNEST LEGOUVÉ. LA VIA FRANCESE ALLA CARRIERA INTERNAZIONALE

Non è certo un caso che quasi tutti gli articoli consuntivi della carriera di Adelaide Ristori, comparsi sulla stampa italiana e francese dopo il suo ritiro dalle scene,¹ riservino una menzione particolare a Ernest Legouvé, romanziere, saggista e autore drammatico, diventato nel 1855 membro dell'Académie Française, giacché la sua collaborazione con l'attrice emerge tra le altre per una risonanza internazionale che la rende unica e degna di un'indagine specifica. A tale proposito, le carte del *Fondo Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova² si rivelano un prezioso serbatoio di informazioni per ricostruire il rapporto tra i due, la cui conoscenza risale al 1855³ e si estende, pur con lunghe pause, fino alla morte di Legouvé nel 1903. Questo studio muove dall'analisi del carteggio e dall'esame di materiali di diverse tipologie (copioni, parti levate, appunti, lettere, recensioni), messi a confronto con vari contributi critici,⁴ al fine di ricostruire i tratti di un processo creativo condi-

1. Si tratta degli articoli apparsi nel 1902, in occasione dell'ottantesimo compleanno della marchesa, e dei necrologi del 1906. Fra i tanti, la figura di Legouvé emerge in *Per la morte di Adelaide Ristori*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1906 e PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Adelaide Ristori*, «L'arte drammatica», xxxv, 13 ottobre 1906, 47-48; mentre in Francia a ricordare la collaborazione sono i necrologi, fra cui cfr. *Adelaide Ristori*, «Journal des débats», 11 ottobre 1906 e R. SAINTE MARIE, *La Ristori*, «Le siècle», 11 ottobre 1906.

2. D'ora innanzi il fondo sarà indicato con la sigla MBA, *Fondo Ristori*, seguito dalla specifica del documento. Desidero qui ringraziare il dottor Gian Domenico Ricaldone per la disponibilità e la preziosa assistenza assicuratemi durante tutte le fasi della mia ricerca.

3. Ristori stessa ricorda il primo incontro, avvenuto a Parigi nel maggio 1855, con Legouvé ed Eugène Scribe, autori di *Adriana Lecouvreur*, portata al successo da Mlle Rachel nel 1849, ma interpretata anche dall'attrice (Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887, p. 232).

4. La bibliografia critica sul rapporto Legouvé-Ristori è incentrata sulla realizzazione scenica della tragedia *Médée*, sulla quale sono da vedere, tra gli studi più recenti, L. MARIANI, *Rachel, Ristori, Pezzana e la Médée de Legouvé*, in *Réécritures de Médée*, édit par N. SETTI, Saint Denis, Université Paris 8, 2007, pp. 121-137 e F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia*

viso tra attrice e autore, che raggiunge, soprattutto tra gli anni 1856 e 1861, esiti di indubbia originalità.

Come è noto, il sodalizio inizia con la messinscena di *Medea* nel 1856, momento in cui si avvia anche la corrispondenza epistolare: la lettura del gruppo di lettere dedicate alla tragedia⁵ trasmette l'impressione di un rapporto avviato al contempo per ragioni artistiche e per strategie commerciali, e sostenuto dalla convinzione di un vantaggio reciproco, sia per il drammaturgo, che avrebbe potuto promuovere la sua produzione come autore singolo, sia per l'attrice, che aveva bisogno di consolidare la sua fama presso un pubblico straniero. La principale aspirazione comune è, infatti, quella della promozione di un nuovo modello di *tragédienne* presso la critica e il pubblico parigino, ritenuti da entrambi gli elementi decisivi per vincere la sfida di un'eccellenza interpretativa, centrata sulla dizione e sulla perfetta pronuncia francese più che sull'eloquenza del gesto e delle pose sceniche, aprendo a entrambi nuovi orizzonti per l'affermazione in campo internazionale.

1. *Il caso Béatrix*

Proprio in tale prospettiva risulta interessante esaminare l'elaborazione dello spettacolo *Béatrix ou la Madone de l'Art*, debuttato a Parigi il 25 marzo 1861, che porta Ristori a recitare in francese per la prima volta nella sua carriera. Il testo è scritto da Legouvé sulle misure interpretative dell'attrice, convinta dall'autore ad accettare la sfida di declinare la sua recitazione in una lingua diversa, presentandola alla platea forse più esigente⁶ che si potesse immaginare al tempo.

Già all'inizio del 1860, il drammaturgo aveva tentato di convertire l'arte di Adelaide alla declamazione francese e aveva ottenuto un primo risultato, persuadendo l'artista a recitare alcune stanze poetiche da lui composte per la serata in onore di Racine, realizzata alla Comédie-Française in aprile e coronata da esito felice: di lì – come scrive la stessa Ristori – «Legouvé non era guarito dalla sua fissazione di farmi recitare in francese; anzi, uomo dei gran-

di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 109-122.

5. Le lettere su *Medea*, conservate presso il MBA, sono state pubblicate da R. GALLI PELLEGRINI, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, «Teatro Archivio», 1979, 1, pp. 11-23.

6. Sui rapporti dell'attrice con il pubblico parigino è da vedere C. FRIGAU MANNING, *Adelaide Ristori, bandiera di pace du Risorgimento? Le public parisien face à Francesca da Rimini et Pia de' Tolomei*, in *L'Histoire derrière le rideau. Écritures scéniques des luttes du Risorgimento*, a cura di F. DECROISSETTE, Rennes, PUR, 2013, pp. 199-214.

di espedienti, faceva suo pro di tutti i mezzi atti a convincermi»,⁷ fra i quali la composizione di un dramma costruito sulle sue misure artistiche. Il lavoro di Legouvé muove dal suo omonimo romanzo, pubblicato a puntate su «Le Siècle» e poi in volume,⁸ trasformato rapidamente in una pièce di cinque atti, al centro del quale si staglia la vicenda della protagonista Béatrix, attrice professionista di origine italiana, divisa tra la fedeltà alla vocazione artistica e la passione sentimentale. Ospite in una piccola corte tedesca, la giovane deve interpretare uno spettacolo che prevede due pezzi di bravura: un monologo tragico e la scena conclusiva di *Romeo e Giulietta*, per recitare la quale le viene proposto come partner il principe cadetto Frédéric, attore filodrammatico. Béatrix riconosce in lui il giovane sconosciuto che in passato le ha fatto provare brividi d'amore e la scena offre ai due l'occasione di manifestare i loro sentimenti. Tuttavia, terminata la recita e appresa la notizia dell'abdicazione del primogenito che apre al principe l'ascesa al trono, la fanciulla si fa dignitosamente da parte e si allontana dal regno, lasciando l'innamorato addolorato, ma libero di affrontare il suo destino di successione dinastica.

Il dramma è progettato per mettere in luce i valori morali dell'arte teatrale, di cui Ristori era paladina da anni, e, al contempo, offrirle un efficace banco di prova per il suo talento. Gli inserti di teatro nel teatro previsti nel quarto atto, infatti, costituiscono le basi per due saggi di bravura interpretativa, prima con il monologo degli addii dalla *Giovanna d'Arco* di Schiller, poi con la scena finale di *Romeo e Giulietta* da Shakespeare, qui impostata come un dialogo da *mise en abîme*, visto che Béatrix recita con il principe di cui è innamorata. In questo senso, la struttura del testo di Legouvé ricalca il modello di *Adriana Lecouvreur*, tanto che la critica francese giudica Béatrix una sorta di sorella minore di Adriana, parte peraltro già affrontata dalla nostra attrice.⁹

Di *Béatrix* sono conservati nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Atte diversi materiali che permettono di ricostruire le fasi di elaborazione del personaggio da parte di un'insolita Ristori diretta dall'autore: in questo caso, il testo da recitare interamente in francese richiede un continuo supporto di Legouvé, sia come maestro di dizione e di fonetica,¹⁰ sia come supervisore

7. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 77.

8. Cfr. E. LEGOUVÉ, *Béatrix ou la Madone de l'Art*, Paris, Hachette, 1860.

9. Su tale interpretazione ristoriana e sui rapporti con la Béatrix di Legouvé cfr. 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, e M. ZACCARIA, *Celebrità e metateatro: 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 123-133.

10. Si ricordi al proposito che Legouvé era specialista di dizione, oratoria e dell'arte della lettura pubblica, ambito al quale dedicò diverse opere teoriche, quali le raccolte di saggi

interpretativo della parte fino al temuto debutto parigino. Il testo è riportato in due copioni completi,¹¹ ma soprattutto in tre parti levate di *Béatrix*,¹² di cui una con indicazioni autografe della stessa Ristori relative alle fasi di prova.¹³ Quest'ultimo manoscritto, messo a confronto con la corrispondenza di Legouvé relativa al periodo,¹⁴ permette di entrare all'interno del laboratorio costruttivo della parte, esaminandone dapprima le fasi di apprendimento linguistico, poi la resa espressiva attraverso una parallela partitura mimico-gestuale, fino alla verifica della prova in scena.

2. La corrispondenza come cronistoria delle prove

La corrispondenza dell'estate 1860 definisce i ruoli dell'autore-direttore e dell'attrice-allieva nella preparazione dello spettacolo: l'intero *corpus* testimonia che la maggiore preoccupazione di Legouvé è sin dall'inizio rivolta alla resa fonetica, espressa dalla continua richiesta che l'artista italiana perfezioni la dizione e la fluenza del francese, ancor prima di affrontare lo studio del testo.

Il 10 giugno 1860 Legouvé sta ancora ultimando il primo atto della pièce, ma scrive a François Soubiranne, impresario della Ristori per la tournée nei Paesi Bassi: «Veuillez dir<e> à Madame Ristori que je travaille pour elle et que d'ici à 8 jours, elle aura son premier acte. Souciez qu'elle lis<e>tous les

Conférences parisiennes (Paris, Hetzel, 1872) e *L'art de la lecture* (Paris, Hetzel, 1877).

11. Si tratta di due copioni a stampa: E. LEGOUVÉ, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (MBA, Fondo Ristori, Copioni, fasc. 93 e 94). Pubblicati circa un mese dopo la prima parigina, sono presumibilmente i copioni del suggeritore, come inducono a pensare i segni a matita (non autografi della Ristori) che indicano ingressi e uscite di scena e gli interventi musicali, usati rispettivamente per la tournée dello spettacolo nell'estate 1861 e la successiva ripresa al Théâtre du Vaudeville nel 1865.

12. Sono pervenute tre parti levate di *Béatrix*: la prima (fasc. 92 della serie *Copioni*), è un manoscritto rilegato in cartoncino azzurro, senza annotazioni, con carte numerate per atto e suddiviso in quattro atti: si tratta presumibilmente della parte utilizzata per la ripresa dello spettacolo nel 1865, che si presentava diviso in quattro atti. La seconda (fasc. 114) è un manoscritto composto di fascicoli corrispondenti agli atti, con notazioni didascaliche in penna rossa (di pugno della Ristori), usato probabilmente come materiale di studio intermedio per l'apprendimento della parte nel 1861. La terza (fasc. 130) è il manoscritto sul quale si è svolta la presente analisi.

13. MBA, Fondo Ristori, *Copioni*, fasc. 130.

14. Le lettere autografe di Legouvé, interamente inedite, sono dieci, comprese tra il 16 giugno 1860 e il 15 febbraio 1861, cui vanno aggiunte due lettere dettate dall'autore, ma scritte dalla figlia Marie Legouvé Desvallières (2 luglio e 6 settembre 1860). Per la trascrizione ho adottato un criterio conservativo, intervenendo solo per regolarizzare secondo l'uso moderno gli accenti, l'oscillazione maiuscole-minuscole e la punteggiatura.

jours, tout haut».¹⁵ Qualche settimana dopo, il medesimo appello è inviato direttamente all'attrice, in un *post scriptum* alla fine della lettera del 16 giugno, in cui Legouvé parla per la prima volta di un progetto comune per la riuscita di «notre pièce»¹⁶. Lo studio della lingua francese inizia, dunque, prima della consegna del copione: la lettera del 24 luglio 1860 informa Adelaide che l'autore ha «fini la pièce. Il faut maintenant la recopier. J'aurais programmé d'aller passer avec vous cinq jours à Vesbaden»: ¹⁷ la decisione fondamentale è l'incontro in persona per l'avvio delle prove in presenza, che effettivamente avviene a Wiesbaden dal 31 luglio al 4 agosto 1860. Lo ricorda anche l'attrice nei suoi *Ricordi e Studi artistici*, dichiarando che «Legouvé mi propose di raggiungermi in un viaggio che stavamo per intraprendere lungo il Reno. Fu un lungo provare da mattina a sera. Egli approfittava di ogni istante per inculcarmi la parte e vincere in me le difficoltà della pronunzia».¹⁸ Il lavoro e la fatica di quei giorni sono persino sottolineati con più forza nella versione francese del volume,¹⁹ che prevede un'aggiunta con indicazione della pluralità dei luoghi delle prove, continuate anche durante i trasferimenti su diversi mezzi di trasporto.

Comincia qui una fase direttiva che Legouvé dedica alla Ristori, secondo una prassi che era già diffusa in Francia, ma quasi sconosciuta in Italia, con un autore che si assume il compito di sovrintendere a tutte le fasi dell'allestimento, e che qui associa anche quello di maestro di dizione e di intonazione di un'artista ormai conclamata, ma incerta in una lingua diversa dalla propria. In un suo saggio della fine degli anni Settanta, Legouvé ricorda questa fase e svela le modalità di elaborazione della parte, che trovano conferma anche nei documenti, soprattutto laddove scrive:

Je fis écrire le rôle de Béatrix en caractères très gros, très noirs, très espacés, et je couvris ces caractères de trois espèces de lignes à l'encre rouges, les uns transversaux, les autres longitudinaux, les autres posés au-dessus des syllabes.²⁰

15. Lettera di Ernest Legouvé a M. Soubiranne, Parigi, 10 giugno 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, n. 19. La data è tratta dal timbro di spedizione.

16. Lettera con data postale del 16 giugno 1860, *ivi*, n. 47. Il *post scriptum* recita: «Lisez-vous tous les jours tout haut le français?».

17. Lettera del 24 luglio 1860, *ivi*, n. 74.

18. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 78.

19. «Pour faciliter l'exécution de notre plan, Legouvé m'offrit de me rejoindre dans un voyage que nous faisons sur le Rhin. Ce fut une répétition continue du matin au soir. En wagon, en bateau à vapeur, il profitait de chaque instant libre pour me faire pénétrer mon rôle et vaincre les difficultés de ma prononciation» (A. RISTORI, *Etudes et Souvenirs*, Paris, Ollendorf, 1887, pp. 250-251).

20. LEGOUVÉ, *L'art de la lecture*, cit., p. 12.

Questa parte, scritta a caratteri molto grandi e molto neri, con linee a spaziatura ampia, può essere, a mio avviso, identificata nella parte levata di *Béatrix* del fascicolo 130: il documento è caratterizzato da una meticolosa segnatura a inchiostro rosso dei segni fonetici che aiutano la pronuncia francese da parte di una madrelingua italiana, ed è inoltre preceduto da una dedica autografa di Legouvé, di buon auspicio per la riuscita del progetto: «je voudrai m'associer à quelqu'une des belles œuvres que vous alliez faire ici! Notre peuple, voyant mes bienfaits à côté des vôtres, se plairait peut-être».²¹

3. *Il lavoro sul primo atto*

Alla fine del luglio 1860 Ristori ha già in mano da quasi un mese²² il primo atto, forse il più complesso per la veste linguistica, visto che le scene 7 e 8, scritte in prosa, prevedono lunghe tirate di Béatrix con riflessioni sull'arte teatrale. Su questa porzione di testo si concentrano le prove, come ben attesta la parte levata, che contiene numerosissime notazioni di pronuncia, apportate a matita rossa in modo assai meticoloso: le carte contengono, ad esempio, una sistematica cassatura delle vocali finali segnate da un segno obliquo, mentre segni di lunetta posti sopra il testo indicano l'assimilazione dei gruppi vocalici, e altri segni posti sotto la riga la necessità di fare delle *liaisons* tra una parola e l'altra (fig. 1).²³ La nostra Ristori è quindi una discente francese attenta alla corretta pronuncia, alla cadenza recitativa e alla conquista di una precisa inflessione; anche in questo caso il copione registra la ricerca di particolari intonazioni e di un efficace ritmo, con la sottolineatura di una sillaba o di una parola chiave, in cui la matita rossa segna il punto dove la voce deve insistere. L'attrice ricorda, in particolare, che Legouvé «Spiegò un'arte infinita a diminuire in me quegli erre serrati italiani, che sono per la nostra lingua un elemento di espressione e di energia».²⁴

Le difficoltà nella modulazione della consonante vibrante e della desinenza degli imperfetti francesi sono, d'altronde, testimoniate anche da un altro

21. MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, fasc. 130, c. 2. La grafia della dedica comparata a quella delle lettere permette l'attribuzione a Legouvé, mentre il testo del resto del manoscritto è redatto da altra mano in grafia più grande e di chiara lettura.

22. Lo attesta la lettera di Ernest Legouvé a François Soubiranne del 28 giugno 1860 (MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, n. 6696): «je vais copier, ce qui est très long, le texte du premier acte, et je vous l'enverrai vers le 3 juillet».

23. MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, fasc. 130. Per non fare che qualche esempio dalle prime carte, si veda: tout_heureux (c. 6); donnent(c. 7); gardéz (c.7); saüvage (c. 8).

24. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit. p. 78.

documento relativo a questa fase di lavoro. Si tratta di un curioso taccuino di appunti che l'attrice crea a supporto del suo apprendimento linguistico: nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore è conservata una serie di 54 fogli levati, provenienti da un quaderno di piccolo formato con note autografe dell'attrice e il titolo *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di «Béatrix ou la Madone de l'Art»*.²⁵ Su di esso sono annotate, divise per atti, espressioni, singole parole o parti di sillabe con le indicazioni fonetiche per la pronuncia: ad esempio, Adelaide scrive «sout'nez moi» oppure «j'ter» e «je ne/le réverrai (révéré)» e persino «autant qu'moi (ne pas dire que)» per memorizzare le vocali mute, ma presta anche attenzione alla lunghezza della sillaba – «madame et non mâ...», «repres et non repree» oppure alle intonazioni: «pérméttéz (ne pas dire perm'ttez)». Una cura particolare è riservata alla pronuncia delle consonanti scempie o geminate indicate con una sottolineatura («intéressant», «Grande Duchesse») e alla modulazione della r («il ne verrait rien»), quasi l'attrice avesse bisogno di costruirsi un *memorandum* fatto su misura per apprendere con rapidità quel sistema di segni messo a punto con Legouvé.

Inoltre, la parte levata 130 appare costellata da numerose annotazioni successive a penna rossa sottile, scritte in italiano, che dalla posizione interlineare e dalle sovrapposizioni al testo sottostante, appaiono successive alla scrittura delle battute: si tratta di un minuto corredo didascalico, indicante le inflessioni di voce, le pause, alcune scelte mimiche, gestuali e di prossemica. Esse attestano una successiva fase di studio – probabilmente quella solitaria e autonoma dell'inverno 1860–1861 – durante la quale l'attrice costruisce la partitura cinetico-visiva del personaggio, creando la parte in vista della scena, con indicazioni di tono, mutamenti di fisionomia, piccole sequenze mimiche o controcene che costituivano gli elementi fascinatori della sua arte.

4. Il lavoro sul quarto atto

Malgrado Legouvé avesse affermato che tutta la pièce era finita (24 luglio), in realtà, la versione presentata a Weisbaden doveva essere semplicemente una stesura di servizio, tanto che il 25 agosto l'autore informa l'attrice che sta verificando il brano di Schiller e invita Adelaide a dedicarsi allo studio del terzo atto,²⁶ ma ancora il 6 settembre 1860 il pezzo in poesia non è pronto e il drammaturgo confessa le sue difficoltà:

25. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 52.

26. Lettera del 25 agosto 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. L'indirizzo sulla busta indica che Ristori si trova a Genova.

Ce morceau est, du reste, plus difficile que je ne le croyais, parce que la première partie demande quelques traits, quelques détails plus caractéristiques et plus semblables à ce que nous avons appris depuis quelque temps sur le langage de Jeanne d'Arc. J'essaye dans cette première strophe de ne rien perdre de la grâce de Schiller, et d'y mettre un peu plus de vérité. Vous ne pourriez croire combien est difficile.²⁷

L'allusione a tratti espressivi da sviluppare in senso strategico nell'utilizzo metateatrale del frammento permette di intravedere nelle prove di Wiesbaden anche momenti di riflessione e confronto circa il contenuto e la resa interpretativa, concentrati in particolar modo sul IV atto, in cui Béatrix recita due brani di teatro nel teatro. Evidentemente era questo il terreno privilegiato sul quale si sarebbe giocata la prova da *tragédienne* della Grande Attrice, chiamata a cimentarsi, prima, nel monologo in cui Giovanna d'Arco si congeda dalla vita in campagna e assume il peso della sua missione: nelle intenzioni dei due il passaggio doveva riecheggiare la scelta di vita di Béatrix, disposta a rinunciare alle gioie personali in nome della dedizione all'arte, con un gioco di rispecchiamenti multipli.

In vivo contrasto, poi, un secondo pezzo avrebbe previsto la recita della scena finale di *Romeo e Giulietta* (già presente nel romanzo) in cui Shakespeare, filtrato dalla tradizione francese, era tradotto da Legouvé. Mentre la resa di questo brano al momento non pare preoccupare i due, la versione poetica diventa centrale nel carteggio e nella successiva fase delle prove: la citata lettera del 6 settembre promette, infatti, la consegna del pezzo schilleriano in occasione di un ulteriore prossimo incontro da svolgersi in Italia tra il 18 e il 20 settembre: comunicandole la data di arrivo e l'itinerario del viaggio italiano, Legouvé ringrazia l'attrice dell'offerta per l'ospitalità, «mais peut-être n'aurais pas le bonheur de pouvoir en profiter <car> je depends de deux amis que voyageront peut-être avec moi».²⁸

Nulla di certo si sa sulle modalità dell'incontro di Firenze, dopo il quale l'attrice parte per la prima tournée in Russia, dove è impegnata fino alla primavera successiva.

5. «*Les amères soucis de la représentation*»²⁹

Durante l'autunno, le missive con il drammaturgo francese subiscono un'interruzione e non riprendono che il 22 dicembre: questa volta Legouvé scrive all'attrice per ragguagliarla sugli sviluppi organizzativi dello spettacolo di cui

27. Lettera del 6 settembre 1860, *ivi*. La lettera è dettata alla figlia da Legouvé, che si dice ammalato.

28. *Ibid.*

29. LEGOUVÉ, *Conférences parisiennes*, cit., pp. 179-180.

si occupa in prima persona. Già in settembre aveva letto il lavoro all'impresario dell'Odéon³⁰ e iniziato le trattative per la scritturazione degli attori comprimari, su cui ora aggiorna la protagonista. La parte più interessante della lettera, tuttavia, riguarda di nuovo l'esercizio del francese recitato e i punti irrisolti del testo. A proposito del primo aspetto, l'autore si permette di segnalare all'illustre allieva che

Il y a aussi à S. Pétersbourg une femme qui a beaucoup de talent [...] Mme Volange. C'est une personne très sûre et digne d'estime. Vous pouvez vous fier à elle si vous avez quelque avis à lui demander et vous vouliez causer avec elle du rôle de Béatrix. Je suis convaincu qu'elle vous donnerait très volontiers la réplique dans le rôle.³¹

Legouvé rischia l'indignazione della sua insigne collaboratrice, pur di tenerla allenata nella fluenza della lingua francese ed è perfino disposto ad assecondarla nelle ennesime richieste di modifica del monologo di Giovanna d'Arco, del quale Ristori non è ancora soddisfatta:

Si pour les vers de Jeanne d'Arc, vous trouvez un peu de longueur au début, vous pourriez peut-être supprimer les cinq vers commençant par: «J'n'irai plus sous les vieux chênes, etc etc.»

Je vous dis cela sans y avoir encore bien réfléchi. Urgent!

Si la strophe: «Mais libre par toi, ta patrie...» vous gêne, je vous l'arrangerai.³²

In gennaio le lettere da Parigi si fanno più frequenti e sottolineano la discreta, ma costante apprensione di dover allestire una novità assoluta in assenza della protagonista, lavorando in una dimensione paradossale, visto che lo spettacolo si regge quasi completamente sulla figura di Béatrix. Ci mancano le risposte di Adelaide e quindi possiamo solo presumere che l'autore faccia di necessità virtù e confidi sul talento straordinario dell'artista, anche se non rinuncia a insistere, introducendo, nelle relazioni su «l'affaire» e tra gli aggiornamenti sugli attori prescelti,³³ esortazioni allo studio continuo e alla necessaria presenza alle prove:

30. Nella citata lettera del 6 settembre Legouvé scrive di avere letto la pièce a M. La Bonnat, aggiungendo che «il en a été très content».

31. Lettera del 22 dicembre 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Si noti che, quando Ristori passa a Mosca, Legouvé le trova un altro professore di francese «pour lire tous les matins avec lui» (lettera dell'11 febbraio 1861).

32. Ivi, sottolineato del testo. La strofa sistemata è riportata nella lettera del 28 gennaio 1861 e, con un'altra variante, in quella del 15 febbraio, identica alla versione a stampa.

33. Nelle lettere del 18, 28 e 30 gennaio l'autore informa la Ristori dei possibili candidati per la parte del principe Frédéric, ma solo il 15 febbraio conferma la scelta di M. Ribié. L'attrice

D'ici à votre arrivée ici, exercez-vous en français le plus possible: travaillez, travaillez; et arrivez bien le six mars. Nous aurons bien peu de temps, car les répétitions peuvent durer plus que vous ne croyez. Il y a toujours des changements à faire aux répétitions, des coupures etc.... et 15 jours de répétitions, c'est rien! Ainsi, le 6 mars!³⁴

L'insistenza sulle tempistiche è significativa della distanza di prassi tra il sistema parigino, dove una quindicina di giorni di prove «c'est rien», e il modello italiano di spettacolo, abituale per la nostra attrice, in cui il tempo per la preparazione è compresso e di solito privo del controllo/presenza dell'autore che segue e modifica i passaggi del testo alla prova della scena.

L'arrivo della protagonista diventa l'elemento discriminante: il 30 gennaio si ha conferma che la prima prova si terrà il 6 marzo, ma Ristori deve avere nel frattempo ottenuto una dilazione sulla data di arrivo e Legouvé si affanna a spiegare che «pour les 3 ou quatre jours de plus, j'ai eu quelque peine»,³⁵ lasciando intendere che l'attrice avrebbe chiesto di arrivare a prove iniziate e avere un prolungamento a lei dedicato.

Il 15 febbraio 1861 Legouvé scrive una lettera significativa. Il giorno precedente, 14 febbraio, la compagnia ha assistito alla lettura della pièce fatta dall'autore, secondo la tecnica tipica della Comédie, che era poi diventata prassi nei teatri parigini:

J'ai lu hier la pièce aux acteurs de l'Odéon. Succès complet. Ils ont été tués (sic), très pris... et ce n'était pas vous! Jugez! Le dernier acte a fait un effet énorme. J'ai été très heureux. Mais voilà qui va un peu vous contrarier [...]. À l'unanimité on a demandé la scène de Romeo en vers. Janin la demande aussi. On dit, et c'est vrai, qu'après les vers de Jeanne d'Arc cette traduction en prose fera un très mauvais effet, qu'on ne comprend pourquoi l'une est en prose et l'autre en vers, et que cela peut vous compromettre. Il n'y a donc pas à hésiter, mais c'est moi que cela va ennuyer! D'autant plus que je ne veux rien changer et vous presque rien... et quel mal je vais avoir pour vous satisfaire!³⁶

Il passaggio documenta la modalità di discussione collettiva del testo tra l'autore, la compagnia, forse l'impresario, alla presenza di uno dei critici più influenti del panorama parigino, Jules Janin, il cui parere è tenuto in gran conto. Certo, il consiglio di passare ai versi per la scena di *Romeo e Giulietta* muove dalla considerazione che si tratti di uno dei punti nevralgici per il successo

che interpreta la Granduchessa, Mme Ramelli, è scritturata a inizio febbraio (lettera dell'11 febbraio 1861).

34. Lettera del 28 gennaio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

35. Lettera del 30 gennaio 1861, *ivi*.

36. Lettera del 15 febbraio 1861, *ivi*. Sottolineati del testo.

dell'interpretazione e dell'intero spettacolo presso il pubblico (come in effetti sarà), sulla base di ragioni di coerenza formale del testo.

In effetti, autore e attrice avevano scelto e concordato una varianza di stile, probabilmente puntando su due modalità espressive diverse della recitazione tragica: il monologo poetico, più vicino alla maniera della tragedia classicistica, contrapposto al tragico 'romantico' di Shakespeare, che alla parola associa il lavoro mimico-gestuale e persino il ricorso a qualche elemento patetico. Comunque, il suggerimento del gruppo di 'addetti ai lavori' è accolto e il copione modificato in corsa, come dimostra la parte levata di *Béatrix* fasc. 130, che dalla c. 58 alla c. 60 presenta un vistoso inserto: sulle carte è incollato un secondo foglio che riporta la traduzione in versi, pur lasciando in qualche caso intravedere anche il margine della scrittura sottostante (fig. 2). Ciò significa che probabilmente Adelaide riceve questa serie di battute al suo arrivo a Parigi, completando *in extremis* l'apprendimento della parte.

Intanto, già il 16 febbraio a Parigi iniziano le prove della compagnia,³⁷ con una fase a tavolino guidata dal drammaturgo, per poi procedere con una fase in piedi, a partire dal 6 marzo. Le fonti biografiche attestano che fino al 1° marzo Adelaide è a Mosca e, considerando i tempi di trasferimento a Parigi, non dovrebbe essere arrivata nella capitale francese puntuale per il giorno 6, come Legouvé avrebbe desiderato, ma ancora in tempo per partecipare a un numero sufficiente di prove, per lei sicuramente ben superiore alla norma, prima del debutto.

6. «Infine, è stato un fatto unico negli annali teatrali»³⁸

La sera del 25 marzo 1861 la sala dell'Odéon di Parigi è tutta esaurita per un evento al contempo teatrale, letterario-artistico, culturale e mondano. La rassegna stampa dello spettacolo³⁹ conferma le attese febbrili e la presenza in teatro de «le Paris lettré, le Paris artistique, le Paris ambitieux de grands et beaux spectacles»,⁴⁰ attirati a teatro per assistere alla prova temeraria di un'attrice italiana, che sfidava la sua stessa fama, lì conquistata sei anni prima, proponendosi come interprete di un testo francese per lei appositamente predisposto. Per tutti l'evento assume i contorni dell'eccezionalità: l'interesse per il dramma

37. Lo testimonia Legouvé nella lettera del 15 febbraio.

38. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi, 28 marzo 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

39. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registri n. 17 e n. 18 (anni 1860 e 1861). Da qui sono tratti gli articoli citati successivamente.

40. A. RECANDE, *Théâtres*, «L'union», 1-2 avril 1861.

passa in secondo piano ed è la prova d'attrice che si vuole vedere e giudicare. Accanto ad alcuni sostenitori ad oltranza della Ristori presenti in sala, diffusa fra il pubblico è la diffidenza nei confronti della padronanza recitativa in francese, che i più ritengono un traguardo inarrivabile per un'artista straniera. La stessa Adelaide, raccontando il suo ingresso in scena, ricorda il caloroso applauso di sortita, dopo di che

il silenzio religioso che seguì agli applausi mi gelò il cuore. Ma avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio incominciai la mia parte... Dopo due frasi grande applauso... ed un bisbiglio di meraviglia. Si aspettavano di sentire l'accento che da loro è messo in caricatura allorché fanno un personaggio italiano che parla francese.⁴¹

Sotto la guida di Legouvé l'attrice ha indiscutibilmente raggiunto un buon livello di pronuncia, anche se tutti riconoscono che l'accento italiano si sente nell'intonazione e nell'articolazione di alcune consonanti, seppure gradevole e leggero, «ne gardant de son origine qu'une sorte de saveur originale»;⁴² alcune recensioni aggiungono persino che l'intonazione straniera conferisce un fascino aggiuntivo al personaggio, cosicché «le léger accent italien dont elle aiguisait ses périodes semblait, bien loin de choquer des oreilles françaises, ajouter à la phrase je ne sais quoi de piquant et d'inusité qui lui prêtait un charme de plus».⁴³

Lo spettacolo si sviluppa interamente come prova d'attrice: il primo atto presenta una Béatrix-Ristori al confronto con una scrittura in prosa che prevede lunghe battute narrative (dove, infatti, l'accento si nota maggiormente) per poi innalzarsi verso toni patetico-drammatici nel dialogo-confessione d'amore del secondo atto, che infatti le frutta la prima chiamata in scena.⁴⁴ L'apice del successo è, tuttavia, raggiunto dalla Ristori con i due inserti metateatrali del quarto atto, dove meglio si esprime la potenza espressiva e l'originalità della creazione attoriale. Mentre la sua Giovanna d'Arco è apprezzata per la scansione ritmica e musicale della recitazione in versi, che pare annullare la percezione dell'accento straniero,⁴⁵ la scena della tomba dal *Romeo e Giulietta* suscita gli entusiasmi più alti degli spettatori, agli occhi dei quali l'interpretazione di Adelaide risulta sincera, coinvolta e commovente. Molti recensori sottolineano l'efficacia del gesto icastico di interruzione del bacio di Romeo, quando «par un instinctif mouvement de pudeur, elle lui met la main sur la bouche et

41. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, cit.

42. M. LISTENER, *Théâtre Imperial de l'Odéon*, «Revue et gazette des théâtres», 28 mars 1861.

43. A. DE BARGELONNE, *Théâtres*, «Le voleur», 5 avril 1861.

44. Cfr. J. JANIN, *Mme Ristori en français*, «Journal des débats», 31 mars 1861.

45. Cfr. DE BIÉVILLE, *Revue des Théâtres*, «Le siècle», 1-2 avril 1861.

l'arrête»,⁴⁶ e la sequenza dell'abbandono finale sul corpo esanime dell'amato, immortalata anche dalle incisioni pubblicate in rivista (fig. 3).

È, inoltre, interessante notare come, nei giorni successivi alla prima, una parte della critica avvii sui periodici una disamina sul cambio di stile dell'attrice, che si riconosce diversa rispetto all'interprete applaudita negli anni passati. L'impressione generale è che il passaggio al francese abbia comportato la conquista di una maggiore essenzialità espressiva e una matura selezione del gesto: se la Ristori italiana era obbligata a sottolineare mimicamente le intenzioni delle parole, commentando con un gesto esplicito e spesso enfatico un copione che gran parte del pubblico non era in grado di intendere,⁴⁷ ora – come scrive «L'Union» – «Elle est sobre de tons, sobre d'images, et satisfaite de traduire l'idée par le son, elle l'enlumine le moins possible, préférant la graver que la colorier»:⁴⁸ basterebbe questo giudizio per fare comprendere come da una tecnica soprattutto visiva, costruita sulle 'immagini', le 'illuminazioni', le 'coloriture' della parte, l'attrice sia passata a un'arte costruita sulla resa vocale, sulla perfetta e nitida trasmissione della parola restituita con sobrietà e precisione sulla scena.

Di qui l'impressione che questa *Béatrix* costituisca un punto di svolta per la carriera dell'artista, quasi che la consacrazione a *tragédienne* francese prelude alla nascita di un nuovo modello di attrice internazionale. Negli intervalli delle repliche si discute del suo futuro di interprete del teatro romantico e di una possibile ammissione alla Comédie-Française, mentre alcuni prefigurano persino un abbandono della lingua italiana.

Ristori stessa interviene indirettamente nel dibattito, attraverso l'ausilio di Léonce Dupont, che ottiene dall'attrice di poter pubblicare in versione francese una lettera del 12 aprile 1861, diretta ad alcuni amici italiani, per motivare la sua scelta di un esperimento in lingua straniera: in essa Adelaide ribadisce il suo orgoglio di essere «artiste italienne», ma delinea l'aspirazione a costruire un modello di attore latino-europeo sovranazionale, in grado di dare adeguato rilievo espressivo ai tratti comuni del comportamento dei paesi romanzi, epurandoli dagli eccessi e dallo schematismo delle scuole.

L'art [...] se modifie selon le caractère et les habitudes nationales, et quand ce caractère et ces habitudes diffèrent peu entre eux, comme il arrive pour les trois peuples de race latine, l'Italien, le Français et l'Espagnol, la difficulté consiste plutôt à se rendre

46. F. SARCEY, *Chronique théâtrale*, «Feuilleton de l'opinion nationale», 30 mars 1861. Il passaggio del bacio, non presente nell'originale shakespeariano, deriva dalla tradizione scenica risalente a Ducis, al cui testo Legouvè si rifà per la traduzione.

47. Cfr. T. GAUTIER, *Théâtres*, «Le moniteur universel», 24 mars 1861.

48. A. ESCANDE, *Théâtre*, «L'union», 1-2 avril 1861.

maître d'une langue qui n'est pas la langue natale, à se former à la prononciation, qu'à s'inculquer les règles et une méthode nouvelle. [...] Je crois ne me pas tromper en affirmant que l'inspiration artistique propre à notre race devrait éviter l'exécution scrupuleuse de règles établies d'avance et systématiques de l'extrême Nord, aussi bien que le sentimentalisme un peu exagéré de l'extrême Midi. L'art, ainsi maintenue entre ces deux extrêmes, brillerait, à mon avis, d'une splendeur nouvelle chez les peuples de race latine.⁴⁹

È una dichiarazione che va valutata riportandola al momento storico: il 20 aprile 1861 una lettera di Cavour la salutava come la «prima artista d'Europa»⁵⁰ e certamente Adelaide sentiva quella consacrazione ufficiale del suo ruolo di attrice e diplomatica, come uno snodo per un più importante traguardo di affermazione internazionale. Di qui l'auspicio a un ripensamento generale dell'arte attoriale che superasse le categorie allora diffuse nella prassi e nella comune opinione, distinte tra la passionalità e la gestualità marcata dell'Europa meridionale e il compassato controllo degli attori nord-europei, in nome di un'espressività calcolata e sobria, costruita con perfetto equilibrio di mezzi mimici e vocali.

È una Ristori coraggiosa e sperimentale, quindi, quella che esce dalle recite parigine di *Béatrix*, pronta a nuove sfide artistiche, da giocare in primo luogo sulla valenza fonica e semantica della recitazione in lingua originale dei testi: da questo spettacolo mi pare si possa far partire la vocazione a quel «virtuosismo linguistico»⁵¹ che spinge l'attrice a cimentarsi nella recitazione in spagnolo già nello stesso anno e, in seguito, nelle ripetute recite in lingua inglese degli anni Settanta e Ottanta.⁵² *Béatrix* risulterebbe così una sorta di prologo sull'ultima Ristori, con un progetto di revisione recitativa che nella componente prosodica e linguistica riconosce il suo pilastro fondamentale. In realtà, il mercato dello spettacolo, con le tournée già programmate e le precise aspettative del pubblico, non le consentiranno di realizzare organicamente tale aspirazione, portata a compimento solo in occasionali eventi nelle tournée degli anni Ottanta.⁵³

Per quando riguarda *Béatrix*, dopo le quaranta recite parigine del debutto, essa è ripresa per tutta la Francia nell'estate 1861; ne viene data anche qualche

49. La lettera è pubblicata in «Revue et gazette des théâtres», 9 mai 1861.

50. La lettera è pubblicata in appendice a RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 317.

51. L'espressione è di A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*, Roma, Carocci, 2022, p. 48.

52. Sulle recite in lingua straniera cfr. *ivi*, pp. 48-51.

53. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 219-224.

recita in Italia,⁵⁴ prima che la Grande Attrice la riproponga al Théâtre du Vaudeville nel 1865, per un totale di venti repliche. Non è, però, forse inutile aggiungere che del dramma sopravvive negli anni il frammento della *Giovanna D'Arco*, come prova virtuosistica di recitazione francese: esso ricompare, infatti, nel momento della consacrazione internazionale della Ristori in Inghilterra, durante la serata d'onore di Londra l'11 luglio 1873, in cui l'artista recita in italiano parti della *Maria Stuarda*, di *Elisabetta* e la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth, concludendo in francese con *Les Adieux* di Schiller tradotti da Legouvé,⁵⁵ in una ideale sintesi di quel progetto di attore internazionale e multilingue che da *Béatrix* aveva preso le mosse.

54. Si tratta di poche recite a Genova, Torino, Milano, Napoli nell'inverno 1861 con testo tradotto in italiano da Giovan Battista Borghi.

55. Sul programma della serata cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 220.

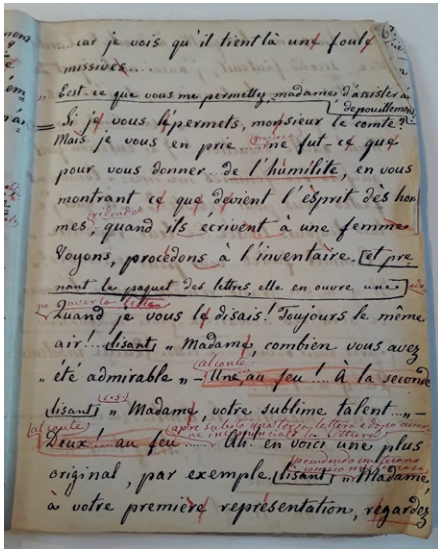


Fig. 1. Ernest Legouvé, *Béatrix*, 1861, ms.,
 parte levata (Genova, Museo Bibliote-
 ca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, fasc.
 130, c. 9).

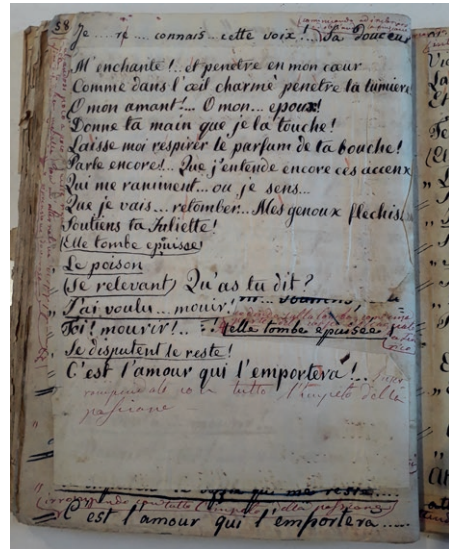


Fig. 2. Ernest Legouvé, *Béatrix*, 1861, ms.,
 parte levata (Genova, Museo Bibliote-
 ca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, fasc.
 130, c. 58).



Fig. 3. *Béatrix* di Ernest Legouvé, atto IV, scena di *Roméo et Juliette*, Théâtre impérial de l'Odéon, incisione da «L'Illustration. Journal Universel», 6 aprile 1861 (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).